**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

MATHEUS BARRETO

# O aspecto rítmico na tradução de cinco poemas de Ingeborg Bachmann

(versão corrigida)

São Paulo
2018

MATHEUS BARRETO

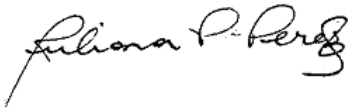
**O aspecto rítmico na tradução de cinco poemas de Ingeborg Bachmann**

Dissertação apresentada à área de Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

.

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Pasquarelli Perez

De acordo:



(versão corrigida)

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B124a

Barreto, Matheus
O aspecto rítmico na tradução de cinco poemas de Ingeborg Bachmann / Matheus Barreto ; orientadora Juliana Perez. - São Paulo, 2018.
137 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua e Literatura Alemã.

1. TRADUÇÃO. 2. LÍNGUA ALEMÃ. 3. POESIA. 4. CRIAÇÃO LITERÁRIA. 5. RITMO. I. Perez, Juliana, orient. II. Título.

Nome: Matheus Barreto

Título: O aspecto rítmico na tradução de cinco poemas de Ingeborg Bachmann

Dissertação apresentada à área de Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Pasquarelli Perez

Aprovado em: 23 de julho de 2018

Banca examinadora:

**Prof. Dr.** Helmut Paul Erich Galle

Instituição: FFLCH - USP Assinatura: _____

**Prof. Dr.** Carlos Leonardo Bonturim Antunes

Instituição: UFRGS – Externo Assinatura: _____

**Prof. Dr.** Érico Nogueira

Instituição: UNIFESP – Externo Assinatura: _____

Gostaria de agradecer imensamente

à **CAPES** a bolsa de mestrado concedida
entre os meses de setembro de 2016 e maio de 2017,

à **FAPESP** (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado
de São Paulo) a bolsa de mestrado concedida entre os meses
de junho de 2017 e agosto de 2018 (processo nº 2016/22819-0)

e a quem tem agora esta dissertação em mãos.

**SUMÁRIO**

**FICHA CATALOGRÁFICA ..... 4**

**AGRADECIMENTOS ..... 6**

**SUMÁRIO ..... 7**

**RESUMO ..... 9**

**ABSTRACT ..... 9**

***INTRODUÇÃO* ..... 10**

***PARTE UM* ..... 17**

**CAPÍTULO I: Aspectos ditos centrais da poesia ..... 18**

I.1. Primeiros traços de uma proposta de trabalho interlingual ..... 19

I.2. A questão da diferenciação entre poesia e prosa: linhas gerais ..... 25

I.3. Poesias lusófona e germanófona: sistemas métricos ..... 33

I.3.i. Sistema métrico lusófono ..... 33

I.3.ii. Sistema métrico germanófono ..... 38

I.4. Hierarquização dos valores levados em conta no traduzir: Werner Koller e Jiří Levý ..... 43

**CAPÍTULO II: Heranças tradutórias e uma proposta ..... 61**

II.1. Isomorfismo e transcriação segundo Haroldo de Campos ..... 62

II.2. Fusão de horizontes e imposição de horizontes ..... 68

II.3. Hierarquia original-tradução ..... 73

II.4. Uma proposta tradutória ..... 76

***PARTE DOIS* ..... 82**

**CAPÍTULO III: Ingeborg Bachmann: uma brevíssima apresentação ..... 83**

**CAPÍTULO IV: Traduzindo cinco poemas de Ingeborg Bachmann ..... 89**

IV.1. “Die gestundete Zeit”: “O tempo postergado” ..... 89

IV.2. “Alle Tage”: “Todo dia” ..... 99

IV.3. “Anrufung des Großen Bären”: “Invocação da Ursa Maior” ..... 105
IV.4. “Erklär mir, Liebe”: “Me explica, Amor” ..... 113
IV.5. “Was wahr ist”: “Verdade” …..... 122

***REFLEXÕES FINAIS* ..... 129**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ..... 133**

## RESUMO

O objetivo da pesquisa *O aspecto rítmico na tradução de cinco poemas de Ingeborg Bachmann* é realizar traduções dos poemas “Die gestundete Zeit”, “Anrufung des Großen Bären”, “Alle Tage”, “Erklär mir, Liebe” e “Was wahr ist” de Ingeborg Bachmann (1926-1973), as quais considerem o aspecto rítmico como fator fundamental do processo tradutório. Para tanto, serão analisadas as estruturas internas do ritmo nos poemas escolhidos à luz de reflexões teóricas acerca de o que é e como se manifesta o ritmo. A partir de tal análise e das reflexões será proposta, por fim, uma estratégia de trabalho tradutório que privilegie tais estruturas rítmicas no texto de chegada.



**Palavras-chave**: Ingeborg Bachmann; tradução literária; ritmo; poesia de língua alemã; teoria da tradução.



## ABSTRACT

The purpose of *The rhythmic aspect on translating five poems from Ingeborg Bachmann* is to translate the poems „Die gestundete Zeit”, „Anrufung des Großen Bären”, „Alle Tage”, „Erklär mir, Liebe” and „Was wahr ist”, so that on translating them their rhythmic aspect will be of cardinal importance. To this end, the internal rhythmic structures within those poems will be analysed under theories which state what the rhythm is and how it displays itself in a poem. Based on this analysis and on the theoretical reflection I will then propose a translating strategy in which these rhythmic structures are the priority in the target language.



**Keywords**: Ingeborg Bachmann; literary translation; rhythm; poetry in german language; translation studies.

# *INTRODUÇÃO*

*Mais Degas, ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots.*
(Mallarmé)[1]

Como já afirmado por diversos tradutores literários, por vezes até antes de se instituir a partir da tradução uma área teórica do conhecimento (STOLZE, 1994, p. 16), o ato de traduzir implica necessariamente uma miríade de escolhas, falhas, sucessos, supressões e ampliações dos mais variados aspectos no complexo processo de escrita de um texto de chegada.

Apesar do senso comum que carrega, a afirmação de fato reflete a experiência corrente do tradutor literário, como se pode depreender do que disseram estudiosos do porte de Schleiermacher em *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (1813) e Humboldt em *Einleitung zu Agamemnon* (1816). Disseram-no também os já mais recentes Meschonnic em *Poétique du traduire* (1999), Koller em *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* (2011); e, no Brasil, Haroldo de Campos em *Transcriação* (pelo menos desde 1962 – textos em reunião póstuma de 2013), José Paulo Paes em *Tradução – A ponte necessária* (1990), Mário Laranjeira em *Poética da tradução* (1993) e Paulo Henriques Britto em *A tradução literária* (2012), para citar alguns[2].

---

[1] "Mas, Degas, não é com ideias que se fazem versos, é com palavras." Atribuído a Stéphane Mallarmé por Paul Valéry (VALÉRY, 1960).

[2] "Ja er hat so sehr als irgend einer die Pflicht, wenigstens dieselbe Sorgfalt für die Reinigkeit und Vollendung der Sprache zu beobachten, derselben Leichtigkeit und Natürlichkeit des Stils nachzustreben, die seinem Schriftsteller in der Ursprache nachzurühmen ist." (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 64); "Vor Undeutschheit und Dunkelheit habe ich mich zu hüten gesucht, allein in dieser letzteren Rücksicht muss man keine ungerechte, und höhere Vorzüge verhindernde Forderungen machen." (HUMBOLDT, 2001, pp. 96-98); "Dès qu'il y a un effet poétique, il y a un problème poétique de traduction, le problème d'une poétique de la traduction." (MESCHONNIC, 1999, p. 109); "Semantische, stilistische und ästhetische Werte eines Originaltextes werden von verschiedenen Übersetzern unterschiedlich aufgefasst (…)" (KOLLER, 2011, p. 195); "Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca." (CAMPOS, 1992, p. 35); "Nem sempre é possível, porém, manter perfeito equilíbrio entre os valores relativos do poema-fonte e do poema-alvo." (PAES, 1990, p. 41); "Assim, as reiterações fonéticas ou sintáticas, as anomalias e agramaticalidades são índices importantes da manifestação textual do poético e como tais devem ser vistas, tratadas e trabalhadas pelo tradutor." (LARANJEIRA, 1993, p. 127); "Ou seja: no poema, tudo, em princípio, pode ser significativo; cabe ao tradutor determinar, para cada poema, quais são os elementos mais relevantes, que portanto devem necessariamente ser recriados na tradução, e quais são menos importantes e podem ser sacrificados - pois, como já vimos, todo ato de tradução implica perdas." (BRITTO, 2012, p. 120).

Ao intuir os desafios que a tradução de ficção necessariamente imporia e as sempre parciais soluções que o tradutor pode encontrar, Schleiermacher chegou mesmo ao ponto de, já em 1813, referir-se à tradução literária como uma "operação (ou empresa) parva" ["thörichtes Unternehmen"] (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 40) a qualquer um que a olhe com a atenção devida e a ela se dedique com afinco.

Também Koller expõe, em *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* (2011), noção semelhante. Numa passagem do volume, o autor (via Klopefer) cita Valéry e sua noção de "horizon inatteignable" acerca especificamente da tradução de poesia:

> In einem abschließenden Kapitel über "Dichtkunst – Hermeneutik – Übersetzungskunst" zieht R. Kloepfer (in zum Teil etwas dunklen Worten) das Fazit seiner Abhandlung. Anknüpfend an P. Valéry ist von der **Unerreichbarkeit des Zieles als dessen Vollendung** [...], von den "vielen Weisen des Verstehens" und von der Übersetzung als "einer Art der Progression" [...] die Rede. Und die "Theorie der literarischen Übersetzung" schließt mit den Sätzen:
>
> Übersetzung ist Dichtung – nicht irgendeine Dichtung, etwa Nachdichtung oder Umdichtung, sondern die Dichtung der Dichtung. Novalis spricht vielleicht in diesem Sinne vom Übersetzer als dem Dichter des Dichters. (KOLLER, 2011, p. 299, grifo meu)[3]

Em relação ao termo "horizont inatteignable", no entanto, faz-se necessário esclarecer dois pontos – especialmente no campo da tradução de poesia, no campo da "tradução como arte" ("Übersetzen als Kunst") nos dizeres de Kloepfer (Id., p. 297). **1)** Pressuposta na ideia de "horizonte inalcançável" está a tentativa de solução dos ditos "problems¹", para seguir aqui a nomenclatura de Gideon Toury (1942-2016) em seu texto "The notion of 'problem' in Translation Studies" (2012). Para maior clareza em meu argumento, retomo abaixo brevemente tal nomenclatura de Toury antes de apresentar o segundo ponto a ser esclarecido.

No referido texto, Toury aponta três tipos de problemas: o "problem¹", o "problem²" e o "problem³"; e suas respectivas "solution¹", "solution²" e "solution³". A questão do "horizonte inalcançável" da tradução de poesia estaria, como dito acima, em "problem¹", ou seja: na ordem dos problemas de natureza absoluta, puramente teórica,

[3]"Num capítulo de conclusão sobre "Arte poética - hermenêutica - Arte da tradução" R. Kloepfer resume seu artigo (em parte com palavras confusas). Remetendo a P. Valéry, fala-se da inalcançabilidade do objetivo de consumá-la [...], dos "muitos modos de entender" e da tradução como "um tipo de progressão". E a Teoria da tradução literária termina com as seguintes frases:
Tradução é poesia – não qualquer poesia, algo como parapoesia ou transpoesia; e sim poesia da poesia. Talvez seja nesse sentido que Novalis fala do tradutor como poeta do poeta." Todas as citações em alemão serão traduzidas por mim, salvo quando se indica o contrário. [N. do A.]

prospectiva, que não estão presentes no ato mesmo de traduzir; que são, enfim, apenas projeções, e por isso mesmo utópicas.

Por outro lado, ligadas de fato ao ato de traduzir e às soluções factíveis estariam somente "problem²" e "problem³", que, dito em poucas palavras, referem-se às questões concretas, factuais com as quais o tradutor lidou ou lida no texto que tem em mãos em dado momento; ou seja: o que se faz realmente com o que se tem, não o que se queria fazer.

Assim, o segundo ponto a ser aqui esclarecido é deduzido do anterior: **2)** sendo os "problem²" e "problem³" problemas de ordem concreta, prática e identificável, e sendo suas respectivas soluções, assim, factíveis; podem tais problemas ser vistos já não como barreiras intransponíveis, mas sim como animadoras confirmações da infinidade de possibilidades que o tradutor tem à sua frente.

Essa pequena incursão na nomenclatura de Toury é necessária porque lança luz nova sobre o que de fato ocorre ou não no traduzir: uma solução utópica para um problema utópico já estaria automaticamente fora do nosso alcance, visto que não há como simplesmente 'passar integral e inalteradamente um texto de uma língua a outra' – eis o "horizont inatteignable". No entanto, traduz-se. Então é preciso supor que haja outros problemas, não utópicos, e outras soluções, não utópicas, que são de fato empreendidas diariamente pelos tradutores. Para esses problemas concretos há soluções factíveis, e é sobre eles que esta dissertação se debruçará na identificação de questões tradutórias e posterior proposição de soluções viáveis no traduzir de cinco poemas de Ingeborg Bachmann.

Além do campo estritamente próximo à tradução literária, serão centrais nesta dissertação certas questões do campo da teoria literária.

Parece-me pouco provável que um tradutor consiga criar um texto poético satisfatório numa língua de chegada sem conhecer minimamente os elementos que lhe são constitutivos. Não só a importância, mas a centralidade da questão formal na tradução de poesia foi apontada incontáveis vezes; nos capítulos seguintes nos debruçaremos sobre tais apontamentos. Limito-me a reproduzir aqui uma das mais lapidares, de Britto:

> Porém, há uma diferença crucial entre a tradução de prosa literária e a de poesia: uma tradução de um romance de [Henry] James que não leve em conta seus elementos formais, porém respeite o enredo, será uma má tradução de um romance, mas será um romance de qualquer forma; mas uma tradução de um poema que não leve em conta as opções de

> forma tomadas pelo poeta não pode nem sequer ser um poema. [...] A principal diferença entre poesia e prosa reside no fato de que na prosa o aspecto semântico tende a predominar – embora os outros componentes da linguagem sejam também importantíssimos na determinação do que entendemos como "estilo" do autor – enquanto no poema, como já observei, todos os aspectos são potencialmente de igual importância, e a poeticidade do texto muitas vezes depende mais de aspectos formais do que do sentido das palavras. (BRITTO, 2012, p. 120-122)

A questão da atenção à 'forma' no traduzir de poesia se complica ainda mais quando se leva em conta que a presente dissertação se dispõe a apresentar uma proposta tradutória sistematizada a partir do ritmo do poema.

A proposta certamente não tem em seus elementos, separadamente, nada de novo; mas talvez o tenha a sistematização de um trabalho tradutório que leve como *base*, no português, tanto toda a materialidade das sílabas poéticas (inclusive as átonas em fim de verso, tal qual é costume na nomenclatura italiana, ao invés da nomenclatura francesa hoje corrente) quanto a "célula métrica" (e não o verso – PROENÇA [1955], AZEVEDO FILHO [1971], CANDIDO [1987]). Até o momento não encontrei nada que combine essas duas noções numa proposta de trabalho tradutório sistematizado.

Assim, dois conceitos pouco enraizados (apesar de já diversas vezes apontados) na teoria tradutória e na crítica literária brasileiras nortearão as reflexões desenvolvidas nesta dissertação: o conceito de "célula métrica" e a inclusão da última sílaba átona na análise de um verso.

A "célula métrica" já foi apontada por Cavalcanti Proença (1955), Leodegário de Azevedo Filho (1971) e Antonio Candido (1987) como *unidade de base* na construção de um poema, mas a noção de "sílaba poética" (e consequentemente sua contagem para formar um verso; por exemplo: um "verso decassílabo", que seria formado por dez "sílabas poéticas") continua sendo considerada tal base pela maior parte dos teóricos. Sobre a célula métrica escreveu Candido o que se segue:

> Em todo o caso, fiquemos com o princípio importante de que o ritmo é formado pela sucessão, no verso, de unidades rítmicas, constituídas por uma alternância de vogais, longas e breves, ou tônicas e átonas. **A consideração dessa realidade permite uma análise muito mais objetiva e precisa do ritmo, em contraposição ao tratamento silábico**, sobre o qual repousa a teoria métrica dos românticos e dos parnasianos e, através deles, a que nos ensinaram na escola. Geralmente, o ritmo para um parnasiano e função da tonicidade, pura e simples, e não da segmentação em unidades de tonicidade alternada. Nos tratadistas, verifica-se a mudança mais recentemente. **O português Amorim de Carvalho, muito inteligente, dá realce a analise rítmica e a identificação dos respectivos segmentos**, mas podemos dizer que foi com Said Ali que se entrou numa fase mais rigorosa [...].
> Said Ali reconhece quatro tipos de unidades rítmicas nos versos portugueses:
> 1. Uma átona e uma tônica
> 2. Uma tônica e uma átona

> 3. Duas átonas e uma tônica
> 4. Duas tônicas e uma átona
> Para ele, portanto, não há unidades maiores de três sílabas poéticas, pois quando isto parece ocorrer, intervém na verdade o acento secundário e cria uma subdivisão.
> Cavalcanti Proença, que explora muito bem na análise rítmica os pontos de vista de Said Ali combinando-os com os de Pius Servien, reconhece mais duas unidades:
> 5. Uma tônica e três átonas
> 6. Três átonas e uma tônica
> **Said Ali, atendo-se ao fenômeno da alternância rítmica das sílabas, não dá nome à sua combinação em unidades; Proença as chama "células métricas**". (CANDIDO, 2004, p. 77-78, grifo meu)

A atenção à célula métrica permite ao crítico e ao tradutor lidarem com maior precisão com o ritmo do poema. Isso porque se consegue atentar tanto às diferentes realizações rítmicas possíveis dentro de um mesmo metro (lembre-se o quão ritmicamente diferentes podem ser dois decassílabos heroicos, por exemplo), quanto à recorrência de riquíssimos *agrupamentos* de sílabas átonas e tônicas (células métricas, em outras palavras) – segundo Candido, mais úteis ao estudioso do que cada sílaba o seria unitariamente, qual apontado acima.

Pelo mesmo motivo (ou seja: de precisão na lida com a riqueza rítmica dos versos fixos ou livres) se faz necessário, além disso, atentar a *todas* as sílabas do verso, inclusive à última sílaba átona. Segundo Said Ali:

> F. de Castilho, no *Tratado de Metrificação Portuguesa*, propôs troca e inversão das normas até então seguidas, estribando-se em argumentos sibilinos e confusos. Deveriam contar-se, a seu ver, as sílabas somente até a última tônica; primeiro, porque, "chegado à acentuada, já se acha preenchida a obrigação". Como se o poeta estivesse desobrigado de compor versos graves [versos terminados em paroxítonas]. Para que então recomendar-lhe, em outra página, que lhes dê ampla preferência?
>
> Em segundo lugar, "porque é absurdo qualificar de hendecassílabo o verso que conta somente dez sílabas".
> E será menos absurdo chamar por sua vez decassílabos aos versos largamente preponderantes, que constam de onze sílabas bem contadas? (ALI, 2006, pp. 19-20)

Ou seja: não faria sentido manter uma nomenclatura que ignora elementos da poesia lusófona (a materialidade de todas as sílabas poéticas a constituirem uma célula métrica). A nomenclatura proposta por Castilho serve muito bem à poesia francófona (devido ao "e muet" francês, principalmente), mas à lusófona serviram e servem melhor as nomenclaturas de línguas mais próximas ao português, como a espanhola e a italiana. Com as nomenclaturas espanhola e italiana o verso lusófono é representado em sua máxima materialidade[4].

[4] Mais sobre as nomenclaturas italiana e francesa: capítulo "I.3.i. Sistema métrico lusófono".

Portanto, antes de tratar especificamente dos cinco poemas de Bachmann será necessário aprofundar e alargar os apontamentos aqui introduzidos. Para avançar com segurança no trabalho de tradução dos referidos poemas e também evitar incompatibilidades entre o entendimento teórico da tradução de poesia e a prática tradutória em si, o seguinte caminho será percorrido:

A) A exposição de uma proposta de trabalho tradutório que leva o conceito de células métricas e a nomenclatura italiana para o centro do processo de tradução de poesia para o português.
B) Apresentação dos pressupostos de tal proposta através de a) um panorama da diferenciação entre prosa e poesia e b) outro das características peculiares às poesias germanófona e lusófona;
C) Apresentação das reflexões de Koller (KOLLER, 1979/2011) e Levý (LEVÝ, 1969) sobre a natureza decisória do processo tradutório, que resultaria na obrigatoriedade de analisar-se o texto de saída para, só então, apontar os elementos que serão tidos pelo tradutor como importantes e aos quais ele pretende se dedicar ao máximo no traduzir.
D) Após a análise anterior e a identificação dos aspectos *formais* considerados importantes, serão apresentados os trabalhos tradutórios de Haroldo de Campos (1976, 1981, 2015) e Paulo Henriques Britto (2010, 2012) e as reflexões que sobre eles desenvolvi.
E) No final da Parte Um da presente dissertação retomarei e aprofundarei a proposta de trabalho tradutório anteriormente apresentada, desta vez amparado pelas reflexões desenvolvidas durante os capítulos anteriores.
F) No início da Parte Dois será feita uma breve apresentação da poeta Ingeborg Bachmann.
G) Só após essa primeira parte e a apresentação da autora serão possíveis, no Capítulo IV, o debruçar-se sobre os cinco poemas aqui traduzidos e o desenvolver de uma tradução comentada.

# *PARTE UM*

# *CAPÍTULO I: ASPECTOS DITOS CENTRAIS DA POESIA*

## I.1 Primeiros traços de uma proposta de trabalho interlingual

Apresento a seguir os questionamentos que me levaram a tatear um modo alternativo de trabalho interlingual. As reflexões aqui apontadas serão, via de regra, desenvolvidas apenas nos capítulos seguintes da dissertação, restando, como o título do capítulo aponta, apenas *os primeiros traços de uma proposta de trabalho interlingual*.

Como mencionado no final da introdução, a diferença básica de classificação métrica entre o português (toma-se normalmente a sílaba como unidade formadora do verso) e o alemão (toma-se o pé métrico) existe, mas não precisa necessariamente se manter.

A distinção não se assenta em características inerentes à língua portuguesa, e sim na simples aceitação histórica de uma nomenclatura; e, mais do que isso, na aceitação de um modo de se encarar o poema lusófono: um modo que se preocupa com a grande unidade do verso, não obstante as unidades menores que o compõem (vide capítulo I.3). Exemplo de nomenclatura historicamente aceita, mas não necessariamente adequada à língua portuguesa, é a adoção da nomenclatura francesa do verso em detrimento das nomenclaturas espanhola e italiana, que se adequariam muito melhor à predominância de palavras paroxítonas de nossa língua, que não tem – como o tem o francês – vogais como o "e muet", que justificariam a adoção de tal nomenclatura (ver ALI, 2006; AZEVEDO FILHO, 1971).

Não se trata nesta dissertação de conferir novas características à poesia *lusófona* no traduzir de poesia, e sim de apontar (como outros já apontaram; vide os teóricos Cavalcanti Proença [1955], Leodegário de Azevedo Filho [1971] e Antonio Candido [1987]) as unidades menores que já estão nela e com as quais os poetas lidam consciente ou inconscientemente há séculos: as células métricas. Lançar luz sobre tais unidades menores se justifica pela maior maleabilidade que conferem ao verso, tanto na tradução quanto na escrita. Tenha-se em mente uma barra de metal: por mais força que imprima um sujeito, ele não consegue dobrá-la; troque-se tal barra de metal por uma corrente de

anéis menores, e o sujeito já poderá dobrá-la e moldá-la como bem quiser. Esse é o trabalho tradutório e poético aqui proposto.

A título de exemplo, pode-se empreender aqui o desmontar da redondilha maior. Em uma de suas configurações mais recorrentes, que é a de terceira e sétima sílabas tônicas, a redondilha maior poderia ser lida como uma sequência de dois anapestos com uma átona "de preparação" ou "de respiro", verso que pode ou não ter também uma outra átona ao final do verso, a depender se ele é agudo ou grave: (u u –) u (u u –) u. Leiam-se os versos de Cecília Meireles do "Romanceiro XIV" de *Romanceiro da Inconfidência*:

| | |
|---|---|
| E os seus tristes inventores | **u u** – u **u u** – u |
| já são réus – pois se atreveram | **u u** – u **u u** – u |
| a falar em Liberdade | **u u** – u **u u** – u |
| (que ninguém sabe o que seja). | **u u** – u **u u** – u |
| (MEIRELES, 1977, p. 81) | |

Outras configurações de redondilha maior revelariam outras disposições de células métricas, e até a redondilha supracitada poderia certamente ser lida de outra maneira e ter suas células métricas divididas de outra forma[5]. O ponto central é ter ao alcance da mão unidades, por um lado, menores do que a "unidade do verso", e, por outro lado, mais consistentes do que a "unidade da sílaba", de modo que o trabalho tradutório e/ou de criação redescubram as riquíssimas possibilidades da natural maleabilidade da língua portuguesa.

Tal desconstrução pode ser feita em relação a todos os metros hegemônicos lusófonos, com a vantagem de voltar a atenção do leitor (ou poeta, ou tradutor) também àquilo que acontece nas outras sílabas de um verso, não só nas sílabas tônicas obrigatórias. Por exemplo, num verso decassílabo heroico o que o configura como tal é a presença da sexta e da décima sílabas tônicas, enquanto às demais sílabas tônicas (de tonicidade secundária ou não) geralmente se dá muito menos atenção.

[5] Admite-se sempre tanto na leitura de textos quanto na classificação dos mesmos rítmica e historicamente certa margem de variação (vide Gadamer em seu Wahrheit und Methode [Verdade e Método]). Segundo Gadamer, toda leitura e toda tradução (que, para Gadamer, diferem apenas de modo gradual, não essencial [GADAMER, 2010, 244]) seriam, conscientemente ou não, interpretação. E a grande contribuição do filósofo para os estudos da tradução (e, portanto, para esta dissertação) é a noção de que tal interpretação de um texto seria uma forma de *diálogo*, ou seja, seria um processo no qual ambos os lados – texto e leitor – tomam parte com os seus respectivos *horizontes*, de modo que a interpretação seria uma fusão de horizontes (Horizontverschmelzung): nem resultado apenas dos elementos do texto, nem resultado apenas das características do leitor, mas sim do *encontro entre texto e leitor*. Tal noção alarga a margem de variações interpretativas sem abandoná-la de todo (Vide capítulo II.2)

Ora, se o metro (ou cadência, nos dizeres de Moisés [MOISÉS, 1993] – vide próximo capítulo) representaria a configuração virtual do verso, e o ritmo (ou realização factual) representaria o que de fato acontece, então o que proponho aqui é uma nomenclatura que se atenha à realização factual, àquilo que de fato ocorre: ao ritmo, em outras palavras. Um mesmo *metro* poderia resultar, na prática, em versos de *ritmos* muito diversos. Tomem-se como exemplo os primeiros versos de *Os Lusíadas* de Camões, todos eles decassílabos heroicos:

| | |
|---|---|
| As armas e os barões assinalados, | u – u (–) u – u (–) u – u |
| Que da ocidental praia Lusitana, | u u u u (–) – u u u – u |
| Por mares nunca de antes navegados, | u – u – u – u (–) u – u |
| Passaram ainda além da Taprobana, | u – u – u – u u u – u |
| Em perigos e guerras esforçados, | u u – u u – u u u – u |
| Mais do que prometia a força humana, | – u u u u – u – u – u |
| E entre gente remota edificaram | – u – u u – u u u – u |
| Novo Reino, que tanto sublimaram | – u – u u – u u u – u |
| (CAMÕES, 2010, p. 12) | |

Ou seja, um "decassílabo heroico" não é apenas um verso de sexta e décima sílabas tônicas, mas um verso composto de quatro anapestos; ou então de 5 jambos; ou então de um díbraco, dois jambos, um díbraco e outro jambo; e assim por diante, de acordo com o verso especificado e com a leitura e a interpretação do tradutor em questão.

Assim, retomando o exemplo dado por Antonio Candido ao tratar do tema das células métricas em seu *Estudo analítico do poema* (1987), o que era simplesmente visto como decassílabo heroico em:

> As armas e os Barões assinalados [...] (CAMÕES, 2010, p. 11)

torna-se [u –] [u –] [u –] [u (–)] [u – u] quando se levam em conta uma possibilidade de interpretações do agrupamento das sílabas e a tonicidade secundária de algumas sílabas; ou, na leitura do próprio Antonio Candido:

> "[...] pode-se ler um jambo inicial, mas eu prefiro ver ali um anfíbraco. Embora não se trate de substituir uma "leitura rítmica por unidades" a uma "leitura por sílabas", pois no nosso verso as duas coisas se misturam intimamente, o certo é que o estudo do verso do ponto de vista das unidades rítmicas permite um âmbito maior de análise." (CANDIDO, 2004, p. 78)

Justamente esse "estudo do verso do ponto de vista das unidades rítmicas" que "permite um âmbito maior de análise" apontado por Candido é o que proponho para a prática tradutória daquele que traduz poesia, a despeito de o crítico afirmar que "não se trat[a] de substituir uma "leitura rítmica por unidades" por uma "leitura por sílabas"" (Idem). Na presente dissertação trata-se, justamente, de tal substituição.

Outro exemplo de releitura rítmica por unidades métricas seria:

> [...] por mares nunca de antes navegados [...] (CAMÕES, 2010, p. 11)

que pode tornar-se [u –] [u –] [u –] [u (–)] [u – u] ou uma combinação similar. Da mesma forma, um poema no dito "verso livre", em pleno século XX:

> Por muito tempo achei que a ausência é falta.
> E lastimava, ignorante, a falta.
> Hoje não a lastimo.
> Não há falta na ausência. [...] (ANDRADE, 2014, p. 464)

pode ser lido como se segue: [u –] [u –] [u –] [u –] [u – u] / [u (–)] [u –] [u (–)] [u –] [u – u] / [– u] [– u] [u – u] / [u –] [– u] [u – u]. A regularidade (e talvez, em outro poema, justamente a irregularidade) salta aos olhos. Os versos terminados em paroxítona seriam aqui classificados como graves e os que terminam em tônicas, como agudos (como se faz na tradição germanófona – vide capítulo I.3.ii). Assim como Said Ali e como, no século XVI, Sá de Miranda (capítulo I.3.i), respeito a última sílaba átona por entender que a nomenclatura italiana atenta mais aos aspectos materiais da emissão sonora em língua portuguesa do que a nomenclatura francesa e, portanto, que o uso daquela resultaria em análises mais precisas do ritmo (do ritmo, não necessariamente do metro – para a diferença, vide próximo capítulo).

Uma tal análise mais minuciosa abre um leque de possibilidades outras e mais interessantes ao trabalho do tradutor e do crítico. No entanto, essa proposta não se justifica apenas pela razão acima: ela possibilita acima de tudo um trabalho mais próximo àquele verso factual que o tradutor ou o crítico têm à sua frente; não ao verso virtual – que existe de não existir.

Apontei na introdução que a nomenclatura do verso lusófono a partir de células ou pés métricos e a contagem da última tônica não são uma grande novidade, muito menos uma inovação da presente dissertação, mas o trabalho tradutório ou crítico intensivo combinando ambos os conceitos talvez o seja. *Não se trata, obviamente, de propor uma tradução de cada célula métrica de um poema germanófono pela mesma célula no poema lusófono*, e sim da análise minuciosa da recorrência de células métricas no poema original (tanto no poema em metro fixo quanto no poema em verso livre – talvez principalmente neste) para depois se tentar criar recorrência *análoga* na tradução. Afinal, o objetivo de uma tradução de poesia não pode ser o de produzir uma paráfrase semântica do original.

Com isso se ganha uma torrente rítmico-sonora mais próxima daquela presente no poema original, na medida do possível e das habilidades do tradutor (vide o capítulo I.4: “Hierarquização dos valores levados em conta no traduzir: Werner Koller e Jiří Levý”).

Se nos propomos traduzir versos como os que reproduzirei abaixo, a força expressiva de suas alternâncias rítmicas só poderia ser desconsiderada com enorme prejuízo da beleza desolada e desoladora do poema. Aponto abaixo uma possibilidade de interpretação para as células métricas do poema. Apesar de delimitada de algum modo pela natureza mesma da língua, a interpretação de células métricas passa sempre por uma instância interpretativa do leitor, de modo que sua nomenclatura pode variar tanto num mesmo leitor – caso leia o poema em momentos diferentes – quanto de leitor para leitor (vide capítulo II.2):

“Die gestundete Zeit“

| | |
|---|---|
| Es kommen härtere Tage. | u – u – u u – u |
| Die auf Widerruf gestundete Zeit | u u – u (–) u – u u – |
| wird sichtbar am Horizont. | u – u u u u – |
| Bald mußt du den Schuh schnüren | – – u u – – u |
| und die Hunde zurückjagen in die Marschhöfe. | u u – u u – (–) u u u – – u |
| Denn die Eingeweide der Fische | (–) u – u (–) u u – u |
| sind kalt geworden im Wind. | u – u – u u – |
| Ärmlich brennt das Licht der Lupinen. | – u – u – u u – u |
| Dein Blick spürt im Nebel: | u – (–) u – u |
| die auf Widerruf gestundete Zeit | u u – u (–) u – u u – |
| wird sichtbar am Horizont. | u – u u u u – |
| | |
| Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand, | – u u – (–) u u – u u – |
| er steigt um ihr wehendes Haar, | u – u u – u u – |
| er fällt ihr ins Wort, | u – u u – |
| er befiehlt ihr zu schweigen, | u u – u u – u |
| er findet sie sterblich | u – u u – u |
| und willig dem Abschied | u – u u – u |
| nach jeder Umarmung. | u – u u – u |
| | |
| Sieh dich nicht um. | – u u – |
| Schnür deinen Schuh. | – u u – |
| Jag die Hunde zurück. | U u – u u – |
| Wirf die Fische ins Meer. | U u – u u – |
| Lösch die Lupinen! | – u u – u |
| | |
| Es kommen härtere Tage.[6] | u – u – u u – u |

No poema de Bachmann reproduzido acima se pode observar o ritmo dos primeiros versos, obscuros e de ritmo espaçado, ritmo esse que corrobora a natureza

[6] Esta e todas as outras reproduções do poema “Die gestundete Zeit” são da poesia completa de Bachmann, lançada em 2011 pela Editora Piper, página 47.

vagamente oracular do poema (vide SCHÄRF, 2002); e dos versos finais, curtos e mandatórios, desesperados quase. Não observar tais modulações rítmicas seria – não acho exagero afirmar – desastroso para a leitura e a tradução do poema.

As minúcias do processo tradutório do poema acima são expostas na parte dois desta dissertação (vide ‘IV.1. “Die gestundete Zeit”: “O tempo postergado”’), assim como as escolhas tradutórias e o que as fundamentou; por ora, no entanto, apresento abaixo minha proposta de tradução para “Die gestundete Zeit”:

“O tempo postergado”

| | |
|---|---|
| Dias piores virão. | – u u – u u – |
| O tempo por ora postergado | u – u u – u u u – u |
| se mostra no horizonte. | u – u u u – u |
| Logo terás de atar teu sapato | – u u – u – u u – u |
| e fazer com que os cães voltem ao pátio. | u u – u u – – u u – u |
| Pois que as tripas dos peixes | – u – u u – u |
| esfriaram expostas. | u u – u u – u |
| Débil arde a luz dos lupinos. | – u – u – u u – u |
| Tua vista peleja na névoa: | u u – u u – u u – u |
| o tempo por ora postergado | u – u u – u u u – u |
| se mostra no horizonte. | u – u u u – u |
| | |
| Tua amada afunda ali no areal, | – u – u – u – u u – |
| ele envolve o cabelo ondulante, | u u – u u – u u – u |
| ele lhe corta a palavra, | – u u – u u – u |
| ele lhe ordena que cale, | – u u – u u – u |
| ele a tem por efêmera | – u u – u u – u u |
| e disposta ao adeus | u u – u u – |
| a cada abraço. | u – u – u |
| | |
| Nada procures. | – u u – u |
| Ata o sapato. | – u u – u |
| Faz que voltem os cães. | u u – u u – |
| Lança os peixes ao mar. | u u – u u – |
| Extingue os lupinos! | u – u u – u |
| | |
| Dias piores virão. | – u u – u u – |

## I.2. A questão da diferenciação entre poesia e prosa: linhas gerais

Antes de tratar especificamente da questão das métricas lusófona e germanófona, faz-se necessário lidar de forma breve com o problema da diferenciação entre poesia e prosa. O presente capítulo não pretende dar conta de registrar, organizar e interpretar a miríade de páginas que já se escreveram sobre o assunto. Para o escopo da pesquisa aqui realizada acerca da tradução de cinco poemas de Ingeborg Bachmann basta salientar dois ou três momentos centrais nas discussões em torno do tema, assim como apontar as bases teóricas mais afins à presente pesquisa.

Creio ser interessante apontar que os vários teóricos discutidos abaixo produziram trabalhos de tamanho, reconhecimento e em épocas bem diversos. Mesmo percebendo o que há de díspar entre obras curtas, obras de fôlego e manuais universitários, acho bastante benéfico o trabalho com suas acepções e bastante saudável o entrecruzar de suas ideias no âmbito da presente dissertação, principalmente por entender que a leitura e reunião de conceitos tão variados poderia contribuir para a sistematização da discussão em torno da oposição 'poesia – prosa'.

Talvez a visão mais aceita entre leigos e ainda relativamente comum entre estudiosos seja aquela condensada pelo autor de *Versificação portuguesa* (1948), Manoel Said Ali. Ele aponta dois aspectos centrais na diferenciação entre poesia e prosa: os recursos estilísticos utilizados e a temática 'elevada' que caracterizariam a poesia. Com relação ao primeiro, afirma:

> Entre as características principais, notamos que a prosa comum tem por objetivo informar, convencer, persuadir; o poeta, porém, quer não só produzir versos que agradem ao ouvido, mas também que a sua leitura sugira aquilo que ele sente, vê ou imagina. Não se preocupa com argumentos; pouco lhe importa iluminar a mentalidade alheia com o facho da verdade. Basta-lhe que no espírito se produza impressão viva e imediata das coisas que os versos dizem ou querem dizer. Imagens, símiles, metáforas, hipérboles, antíteses avivam as cores e aceleram o efeito; efeito que ainda mais aumenta com as particularidades que o poeta calculadamente omite e a inteligência do leitor se deleita em suprir. (ALI, 2006, p. 146)

Apesar do virtuosismo criativo do autor em suas reflexões, é difícil fazer coro à definição de poesia por um único motivo: não é uma definição. As características atribuídas pelo autor a ela dizem todas respeito ao efeito que causam *no leitor*, ao deleite

*do leitor*, e não aos elementos concretos do poema. Seria possível dizer também de um belo trecho de romance que ali o romancista "quer não só [...] [agradar] ao ouvido, mas também que a sua leitura sugira aquilo que ele sente, vê ou imagina", assim como que "Basta-lhe que no espírito se produza impressão viva e imediata das coisas que os versos [ou linhas] dizem ou querem dizer", que "Imagens, símiles, metáforas, hipérboles, antíteses avivam as cores e aceleram o efeito; efeito que ainda mais aumenta com as particularidades que [...] calculadamente [se] omitem e a inteligência do leitor se deleita em suprir" (Idem) e assim *ad infinitum*.

Ora, a concepção de que a poesia seria, por oposição à prosa, aquilo que nos faz "sentir algo elevado" ou "ressignificar o mundo ao nosso redor" seria válida para qualquer obra artística, não para o poema especificamente. Não nos parece ser muito conveniente, após todas as experiências ocidentais no século XX e mesmo antes delas, descrever a poesia em contraposição à prosa como:

> [...] impressionante, distinguindo[-se] sobremodo da simples prosa rimada [porque o] assunto tratado se prende a um ideal, um sentimento, um pensamento elevado que ele despertou no poeta e deve despertar nos leitores igualmente." (ALI, 2006, p. 147)

A leitura da melhor prosa produzida no século passado pode refutar tais afirmações de Said Ali. Mais adiante, no entanto, naquela que é a última página de seu tratado de versificação, o autor aponta sem muito alarde outra possibilidade de diferenciação entre poesia e prosa que, ao contrário das apresentadas até ali, baseia-se em *elementos internos da poesia e da prosa*.

> Quanto ao efeito acústico, sabemos que a rima e o movimento rítmico, sujeito a regras em poesia, e irregular em prosa, marcam diferença entre as duas modalidades de expressão. (ALI, 2006, p. 148)

A questão d"[a] rima e [d]o movimento rítmico, sujeito a regras em poesia, e irregular em prosa", tal como colocada por Ali, já se aproxima do escopo desta dissertação. No entanto, parece-me complicado idear que a rima poderia ser tomada como aspecto constitutivo da poesia (e que, assim, *em essência* diferenciaria prosa e poesia), por ter sido ela (a rima) usada de modo sistemática apenas muito tarde na poesia ocidental. Apontar o local e o momento do nascimento da rima é uma tarefa improvável (vide entrada "Rhyme" na Enciclopédia de Princeton; PREMINGER, 1974, p. 1061) e quiçá improdutiva. Por questões puramente didáticas, pode-se supor que o uso sistemático da rima só apareceria na poesia ocidental entre os séculos VII e XII (apesar de aparecer *de modo esparso* já em peças de Aristófanes [447-385 a.C.]), não se sabe ao certo se através

da poesia feita no que hoje é a Irlanda ou se através do chamado "verso leonino", escrito em latim na Europa continental durante a Alta Idade Média.

Seja qual for o início exato do uso sistemático da rima, ele se deu já tarde, muito depois do nascimento, apogeu e declínio das poesias antigas gregas e romanas; por esse motivo não pode ser tomada como elemento constitutivo da poesia. Apesar da frase de Said Ali citada acima, pode-se crer que nem mesmo ele elevaria de fato a rima a esse status de *definidora* da poesia (elementos que apontem isso não faltam: o mais simples sendo todo um capítulo dedicado aos "Versos sem Rima. Versos soltos" no mesmo tratado do autor).

Se a rima não pode ser considerada elemento distintivo da poesia, sobra-nos o "[...] *movimento rítmico, sujeito a regras em poesia, e irregular em prosa*" (Idem). Essa noção encontra eco em ideias propagadas por diversos estudiosos da oratória, da escrita ou especificamente da poesia pelo menos desde Quintiliano (35 a 85 d.C.), que descreveu a diferenciação entre poesia e prosa nos termos *oratio vincta* e *oratio soluta* (QUINTILIANO, 1987, p. 516), respectivamente.

Stephan Flaucher recorre basicamente à mesma diferenciação nos seguintes termos:

> Die Sprache in den Versen ist also nicht frei wählbar wie in der Prosa, sondern wird vom Rhythmus bestimmt, sie ist vom Rhythmus gebunden, weshalb man auch von **gebundener Sprache** spricht. (FLAUCHER, 2008, p. 9)[7]

Apesar de eu mesmo me apoiar sobre alguns aspectos da formulação de Flaucher e ainda que se leve em conta que ele se refere no excerto acima apenas à "livre escolha" sob a luz do aspecto rítmico (já que ninguém afirmaria que a linguagem da prosa é absolutamente passível de livre escolha), mesmo assim talvez seja positivo apontar certa incongruência em sua definição à luz das experimentações formais realizadas pelo menos desde o século XIX. Obras em prosa como *À la recherche du temps perdu* de Proust ou ainda *Ulysses* de Joyce e *Água viva* de Lispector (ou trechos de *Grande sertão: veredas* e tantos outros) não seriam contempladas pela definição de Flaucher, já que se trataria *de prosa* cujo aspecto rítmico *guia a criação mesma do texto* (os manuscritos de *À la*

[7] "Portanto, a linguagem nos versos não é de escolha livre como na prosa, e sim determinada pelo ritmo; ela é ligada [ou encadeada] pelo ritmo, e por esse motivo se fala também em **linguagem ligada** [ou **linguagem encadeada**]."

*recherche du temps perdu*, por exemplo, já indicam reformulação das frases com base no elemento rítmico como *guia* da escrita).

No entanto, levando também em conta que tais obras não são o que se poderia chamar de 'prosa tradicional' e que elas *se constroem justamente na tensão* entre a expectativa que o leitor tem em relação à prosa e o texto a ele apresentado, chega-se à conclusão que a definição de Flaucher – *se tomada apenas como referente ao ritmo* – não é de todo descartável. As obras em prosa que contradizem tal apontamento constroem sua força expressiva justamente a partir da tensão criada nesse limiar territorial entre prosa e poesia. Assim, no final das contas as reflexões de Flaucher nos ajudam a perceber a centralidade do ritmo para a compreensão do fenômeno da poesia.

Massaud Moisés em sua *A criação literária – poesia* (1967) apresenta uma conclusão semelhante ao apontar que o único modo "[...] correspondente mais de perto à coerência que se espera de qualquer trabalho [sobre poesia]" (MOISÉS, 1993, p. 177) é voltar-se para os elementos internos do poema. Debruçando-se então sobre os elementos formais centrais do poema, Moisés concluiria que ou a metáfora ou o ritmo seriam o elemento constitutivo da poesia.

> Assim sendo, circunscreveremos a nossa investigação a dois problemas, o da *metáfora*, que representa a primeira alternativa, e o do *ritmo*, a segunda. (MOISÉS, 1993, p. 177)

Quanto à conceituação de ritmo formulada mais à frente por Moisés, segundo a qual "[...] o ritmo poético consiste na sucessão de unidades melódico-emotivo-semânticas movendo-se na linha do tempo, numa continuidade que gera a expectativa na sensibilidade e na inteligência do leitor" (MOISÉS, 1993, pp. 180-181), parece-me que o deslocamento à "expectativa na sensibilidade e na inteligência do leitor" padece da mesma problemática presente na definição de poesia por Said Ali: desloca a questão do ritmo *totalmente* à subjetividade do leitor; de modo que seria válido então inferir que, se um leitor pouco acostumado à poesia lê um poema e não sente "expectativa em sua sensibilidade e inteligência", o ritmo não existiria no poema.

Na perspectiva deste trabalho, o ritmo está no poema e *seria* o poema, sem depender da subjetividade do leitor, já que é um elemento constitutivo daquele construto artístico; em outras palavras, é como as colunas de um edifício, que estão no edifício e o sustentam mesmo que não sejam nunca vistas pelo observador.

Ao apontar a importância basilar do ritmo na poesia, Antonio Candido chega mesmo a conferir a ele o protagonismo na criação do poema – o faz no capítulo "Os fundamentos do poema" de *O estudo analítico do poema*, como se pode observar abaixo:

> **Os elementos sonoros propriamente ditos estão, no poema, intimamente ligados, e mesmo subordinados ao fenômeno dominante do ritmo**, que é justamente uma forma de combinar as sonoridades, não dos fonemas, mas das combinações de fonemas que são as sílabas e os pés. [...] Quando lemos um verso, e sobretudo um poema completo, o que nos fere imediatamente a atenção não são as sonoridades especificas dos fonemas, que só aparecem quando de certo modo destruímos o verso pela análise fonética O que aparece é o movimento ondulatório que caracteriza o verso e o distingue de outro: este movimento é o ritmo. (CANDIDO, 2004, 67-68, grifo meu)

Por fim, justamente a contraposição à qual chegamos alguns parágrafos acima (entre as duas hipóteses: a da metáfora e a do ritmo, tal qual apontadas por Moisés) é trabalhada e respondida de forma lapidar na *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, onde constam os seguintes apontamentos na entrada "Verse and Prose":

> When recurrent rhythm takes the lead and the sentence structure is subordinated to it, we have verse. When the sentence structure takes the lead and all patterns of repetition are subordinated to it and become irregular, we have prose. Literary prose results from the imitation for literary purposes of the language of discursive thought. **Of all the diferentia between prose and verse, the only essential one is this difference of rhythm. Verse is able to absorb a much higher concentration of *metaphorical* and figurative speech than prose, but this difference is one of degree; the difference in *rhythm* which makes the higher concentration possible is a difference of kind**. (PREMINGER [Org.], 1974, p. 885, grifo meu.)

O elemento metafórico não poderia distinguir, segundo o excerto acima, a poesia da prosa porque ele existe em graus diferentes tanto em uma quanto na outra, resultando apenas numa diferença de grau de recorrência; já o ritmo – que existe em qualquer exteriorização linguística, seja ela falada ou escrita, seja ela prosa ou poesia, pela própria natureza da língua – só assume *na poesia* uma posição tal que *as sentenças fiquem subordinadas a ele*, enquanto na prosa tradicional[8], por outro lado, as recorrências rítmicas naturais da língua ficam *subordinadas às sentenças*.[9] Nas palavras algo

[8] Como já apontado anteriormente, refiro-me aqui ao termo "prosa tradicional" em contraposição à prosa vanguardista que cria sua força estilística justamente da tensão entre poesia e prosa, e que se ergue num terreno interessante e perigosamente dúbio. A "prosa tradicional" (sem conotação de fases da história literária) seria a arquetípica. Parece-me contraproducente – quiçá impossível – trabalhar na teorização com conceitos que não sejam os arquetípicos, pela própria natureza esquemática e abstrata de 'conceito'. Trabalhar com as exceções seria descrever caso por caso – o que é válido, mas não configura abstração conceitual.

[9] De modo algum considero os conceitos do verbete de Princeton pontos pacíficos; limito-me a apontá-los como pressupostos teóricos desta dissertação e do trabalho tradutório que pretendo realizar e realizo. Noções díspares podem ser encontradas no trabalho de outros teóricos e tradutores, vide Britto: "Mas vale a pena lembrar mais uma vez que a diferença entre a tradução de poesia e a tradução de prosa literárias é apenas uma questão quantitativa e não qualitativa" (BRITTO, 2012, p. 151).

semelhantes de Karl Vossler, citado por Massaud Moisés; e de Henri Meschonnic, parafraseado por Paulo Henriques Britto:

> Na poesia a estrutura sintática permanece como acessória, latente, imanente, submetida às ordenações rítmicas e métricas. (VOSSLER apud MOISÉS, 1993, p. 87)
>
> Para Meschonnic [...] o que caracteriza a poesia é acima de tudo o ritmo – isto é, seu aspecto sonoro. Traduzir poesia seria, para ele, acima de tudo reproduzir os efeitos rítmicos do original. (BRITTO, 2012, p. 132)

Reconhecendo então o pressuposto da presente dissertação de que o uso sistemático do ritmo seria o aspecto da escrita que diferiria a poesia da prosa, resta apontar – pelo menos de modo razoável, tendo em mente a extensão escassa desta dissertação de mestrado – o que tomaremos por ritmo.

A primeira tarefa na busca de uma resposta plausível à questão do ritmo é delimitar aquilo sobre o que *não* se tratará. Massaud Moisés (MOISÉS, 1993, pp. 176-177) apontou em seu *A criação literária – poesia* que o estudioso tem duas opções ao tratar do ritmo: ou ele **1)** se embrenha na difusa área de interseção de dezenas de áreas do conhecimento ("[...] Linguística, Semiótica e disciplinas afins, não raro intercomunicantes e interpolêmicas" [Idem, p. 177]), que incluem tanto concepções específicas quanto tentativas de um conceito intercomunicável do ritmo no canto, na música, na coreografia e na literatura (ou seja: nas artes do tempo, e não do espaço)[10], e incorre assim no risco de traçar um conceito que não sirva a nenhuma delas; ou ele **2)** delimita seus estudos à literatura, recorrendo às outras áreas do conhecimento apenas quando elas "colaboram para a compreensão da linguagem poética" (MOISÉS, 1993, p. 177). A presente dissertação se limitará à segunda opção. Por esse motivo os estudos de importantíssimos teóricos como Henri Meschonnic – que lidam com o ritmo em sentido amplo, não apenas o literário – não serão aqui aplicados.

Outra premissa importante a ser traçada pelo estudioso de ritmo antes de se lançar ao estudo em si é, ainda segundo Massaud Moisés, a diferenciação entre *cadência* e *ritmo*, termos que não raro são confundidos e tidos como intercambiáveis.

---

[10] "Na verdade, devemos considerar o ritmo um fenômeno indissoluvelmente ligado ao tempo, e que apenas metaforicamente pode ser transposto aos fenômenos em que este não é elemento essencial. Metaforicamente, podemos falar do ritmo de um quadro; mas no sentido próprio, só falamos do ritmo de um movimento. O encadeamento dos sons, a sucessão de gestos possuem ritmos. Por isso, nós só podemos usar este conceito com precisão nas artes que lhes correspondem; musica, poesia, dança. Isto, a despeito dos teóricos da Antiguidade já utilizarem a palavra ritmo para exprimirem a simetria das artes plásticas, e a despeito do hábito ter-se enraizado definitivamente na linguagem estética." (CANDIDO, 2004, p. 67-68)

Uma primeira objeção que se poderia fazer ao uso intercambiável dos dois termos advém do fato de a cadência ser, no contexto lusófono, tida como *estrutura típica de um metro poético específico*. Ou seja, um soneto alexandrino teria em si uma cadência, o soneto decassílabo teria uma outra, um poema em redondilha maior, ainda outra. No entanto, embora o metro de fato influa de modo difuso no efeito causado no leitor (diz-se que o soneto decassílabo soaria mais solene do que a redondilha maior, e assim por diante), a simples confrontação de dois sonetos decassílabos bastaria para mostrar que, apesar do metro comum, cada um dos poemas teria um *ritmo* próprio, e até bastante diverso um do outro, por causa da *realização factual daqueles versos específicos*. Em outras palavras, enquanto a cadência e o metro estariam ligados ao esquema virtual de dado poema, o ritmo, por outro lado, estaria ligado à realização mesma dos versos. Tal diferenciação é de grande importância por permitir apontar a presença do ritmo mesmo no poema dito livre, ou apontar ritmos diversos em poemas com a mesma cadência. A dicotomia fica mais clara no excerto seguinte:

> Mais uma vez, o confronto com a cadência se torna obrigatório: a cadência pressupõe continuidade, ou seja, a reiteração de um módulo, mas de forma regular e previsível, ao passo que a continuidade do ritmo, por não subjugar-se à constância das pausas que assinalam a cadência, se articula sob o signo do imprevisto e da surpresa. (MOISÉS, 1993, p. 177).

Embora a diferenciação entre ‘cadência’ e ‘ritmo’ seja fundamental para esta dissertação, a utilização do termo ‘cadência’ numa dissertação sobre tradução de poesia em alemão pode ser perigosa. Isso porque no contexto germanófono o termo ‘Kadenz’ tem uma conceituação e um uso muito diversos daquele do ‘cadência’ lusófono por se referir à natureza ‘masculina’, ‘feminina’ ou ‘rica’ de uma finalização de verso: ao término em oxítona, paroxítona ou proparoxítona, respectivamente. Apenas por esse motivo, talvez seja mais interessante trabalhar aqui com uma nomenclatura diferente daquela de Moisés, mantendo-se a ideia do teórico. O que Moisés chama de ‘cadência’ será chamado aqui de ‘formulação virtual do verso’.

A partir dos elementos colhidos até aqui da Enciclopédia de Princeton e dos teóricos escolhidos, creio ser possível propor uma conceituação do ritmo minimamente plausível, diversa das apresentadas, e que seria tomada como pressuposto desta dissertação; uma que não dependa (pelo menos não totalmente) da subjetividade do leitor e que não entenda o ritmo na poesia como simples alternância regular de unidades fracas e fortes – visto que isso apenas abarcaria a poesia acentuada de metro fixo, e nem toda ela.

Seria possível propor a seguinte definição de ritmo: *o ritmo na poesia é a repetição programada de elemento ou sequência de elementos linguísticos, seja de modo regular ou irregular, desde que tal repetição seja ela mesma uma instância de sentido dentro do construto artístico.*

Como 'instância de sentido' se entende aqui a estrutura de elementos que traz *outra informação semântica* ao poema – informação sempre complementar àquela da palavra, nunca autossuficiente, mas também nunca dispensável. Em outras palavras: a instância de sentido do ritmo é, num poema, estrutura de cocriação de informação semântica.

Tal instância de sentido teria uma dependência apenas *parcial* do leitor porque, ainda que dependa de sua interpretação minimamente subjetiva, faz-se a partir da repetição de elementos linguísticos materiais da língua, elementos que foram sistematicamente organizados no poema e ali permanecem; elementos, enfim, cuja existência independe do leitor (mais sobre essa dependência apenas *parcial* do leitor em qualquer processo de interpretação: vide capítulo "II.2. Fusão de horizontes e imposição de horizontes").

Tal definição me parece pertinente por abarcar não só a poesia moderna de acentuação regular e irregular, mas também a poesia greco-latina antiga de quantidades, a(s) poesia(s) medievais de repetição aliterativa e tonicidades deslocadas, as poesias japonesa e chinesa de repetição de número de ideogramas, e até a poesia hebraica bíblica e a poesia de (alguns) povos indígenas – ambas poesias de paralelismos frasais –, unindo todas sob a égide da *repetição programada de elemento ou sequência de elementos linguísticos* como instância atuante de cocriação de sentido[11].

[11] Importante registrar que a matéria "Poesia e prosódia: sistemas métricos em perspectiva comparada" oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemãs em 2017 foi de fundamental importância neste ponto da dissertação. Na matéria se estudaram os sistemas métricos de diversas línguas modernas e antigas, ocidentais e orientais, de modo a entender como cada sistema métrico interage com sua língua e como cada sistema cria seu arcabouço de repetições semântico-imagético-fonológicas. Os professores responsáveis foram Prof. Dr. Helmut P. E. Galle e Profa. Dra. Juliana P. Perez; e alguns dos professores doutores convidados foram Cecilia Casini, John Milton, Marcus Mazzari, Roberto Zular e Ariovaldo Vidal.

## I.3. Poesias lusófona e germanófona: sistemas métricos

### I.3.i. Sistema métrico lusófono

Os estudos acerca do metro (receptáculo e substância da "cadência", na terminologia de Moisés; da "formulação virtual do verso") poético no Brasil herdaram de início aquilo que os portugueses haviam produzido no assunto; seja de forma autóctone, seja a partir de apropriações dos outros povos europeus.

A primeira sistematização métrica consciente e influente no Império Português se deu em inícios do século XVI. O cenário literário de então no Império Português – se é que se pode falar em tais termos – era o da poesia dita trovadoresca (em parte de origem galego-portuguesa e em parte de origem francesa) que vinha sendo praticada no âmbito geográfico galego-português pelo menos desde o século XIII. Em meio a essa configuração literária, o poeta Sá de Miranda (1487-1558) introduziu os elementos que moldariam a poesia lusófona e que, ao menos em essência, em pleno século XXI ainda a moldam em suas realizações de verso fixo: os elementos da poesia renascentista italiana. Segundo Marcia Arruda Franco, Sá de Miranda "teria introduzido na língua portuguesa um novo género (a comédia), novos subgéneros líricos (a carta moral ou epístola em versos, a canção petrarquista), novas formas (o soneto, a terça rima, a oitava rima, a sextina) e um novo metro (o decassílabo)" (FRANCO, 2011, p. 15).

À época de tal reforma, no entanto, o metro trazido por Sá de Miranda levava o nome de *hendecassílabo*, tal qual é nomeado o verso até os dias de hoje no sistema métrico italiano – ou seja, a *Divina Comédia* de Dante foi então escrita não em decassílabos, mas em hendecassílabos, em "soberbo hendecassílabo" (ALI, 2006, p. 18). Assim se exprime Said Ali, e o faz em palavras um tanto irritadiças ao defender a importância da primeira reforma em detrimento da segunda, esta segunda levada a cabo por António de Castilho no século XIX:

> F. de Castilho, no *Tratado de Metrificação Portuguesa*, propôs troca e inversão das normas até então seguidas, estribando-se em argumentos sibilinos e confusos. Deveriam contar-se, a seu ver, as sílabas somente até a última tônica; primeiro, porque, "chegado à acentuada, já se acha preenchida a obrigação". Como se o poeta estivesse desobrigado de compor versos graves [versos terminados em paroxítonas]. Para que então recomendar-lhe, em outra página, que lhes dê ampla preferência?
>
> Em segundo lugar, "porque é absurdo qualificar de hendecassílabo o verso que conta somente dez sílabas".
> E será menos absurdo chamar por sua vez decassílabos aos versos largamente preponderantes, que constam de onze sílabas bem contadas? (Idem, pp. 19-20)

Polêmicas à parte, com o trecho citado se reconhece a segunda grande reforma do metro português: a do visconde tradutor do *Faust I* de Goethe, António Feliciano de Castilho (1800-1875), através de seu *Tratado de metrificação portugueza* (1851).

Além de um minucioso trabalho de catalogação e exemplificação de metros, compilação de conceitos mais ou menos nebulosos (de "aférese", "syncope", "apócope" [CASTILHO, 1858, p. 11]; de versos "agudos", "graves" e "esdrúxulos" [Idem, p. 26], etc) em linhas bastante convincentes e diretas, tais páginas deveriam, segundo a vontade do autor, servir a qualquer um que quisesse "completar sem mestre o seu tirocínio de poeta" (Ibidem, p. V).

Castilho propõe uma reforma da nomenclatura de Miranda, de modo que a terminologia portuguesa se ativesse não mais à italiana, mas à francesa. 'Perde-se', então, uma sílaba na contagem métrica. No entanto, tal mudança não se restringe à troca de um nome por outro (de hendecassílabo para decassílabo, por exemplo) – a própria noção de que as sílabas de um verso seriam contadas apenas até a última tônica carrega outra, mais problemática: a de que o que resta após a tônica seria descartável, ao menos no aspecto rítmico. Entendo, por outro lado, (e nisso me apoio em Said Ali, como se lerá abaixo) que ao trabalho crítico ou tradutório acerca de um poema não convém simplesmente abrir mão de um pedaço do mesmo. Muito já se perde (ou ganha) no processo hermenêutico de análise de um poema, e isso pela própria natureza imprecisa de tal processo na mente humana – sendo assim, jogar fora um dos elementos materiais do verso em sua análise e tradução não me parece a melhor das decisões.

Quanto à reforma proposta por Castilho, suas sugestões foram de fato tão largamente adotadas que hoje em dia quase não se conhece a nomenclatura anterior. Os tais argumentos "sibilinos e confusos" (ALI, 2006, p. 19) apontados por Said Ali quase 100 anos depois foram os que se seguem:

> Muitas são as medidas usadas mais ou menos em nossa língua: temos versos de duas sillabas, de tres, de quatro, de cinco, de seis, de sete, de oito, de nove, de dez, de onze, de doze; advertimos que nós contamos por sillabas de um metro, as que ’nelle se proferem até à ultima aguda ou pausa, e nenhum caso fazemos da uma ou das duas breves, que ainda se possam seguir; pois, chegado o acento predominante, já se acha preenchida a obrigação; **’nisto nos desviamos da pratica geral, que é designar o metro, contando-lhe mais uma sillaba para além da pausa**, d’onde veio chamarem endecassilabo ou de onze sillabas ao heroico, a que nós chamamos decassillabo ou de dez sillabas.
>
> Elles, fundando-se em que os graves são mais frequentes que os agudos e esdrúxulos, e em que podendo os versos de dez sillabas deitar até doze, quando terminam por duas graves, o meio entre o mínimo de dez, e o máximo de doze, é onze; e nós, fundando-nos em que ha absurdo em chamar de verso de onze sillabas ao que só tem dez e está certo, como:
>
> É fraqueza entre ovelhas ser leão,
>
> em que finalmente em onze ha sempre dez, e em dez não ha onze nem doze. [...] isto posto, **fique entendido que todas as vezes que fallarmos de versos de oito syllabas, nos referimos ao que os outros designam por de nove; os alcunhados de oito são para nós de sette; os de sette de seis, e assim por diante**. (CASTILHO, 1858, pp. 17-18, grifo meu)

Adequadas ou não, com estas linhas se instituiu a nomenclatura até hoje dominante em todos os países de língua portuguesa.

Por volta de cinco décadas depois se publicou no Brasil o *Tratado de Versificação* (1905) de Olavo Bilac e Guimarães Passos, que em termos gerais procurou dar estofo brasileiro (através de exemplos, principalmente) à nomenclatura do sistema métrico lusitano tal qual já proposta e compilada por Castilho. Por esse motivo não classifico tal publicação como iniciadora de uma reforma do metro, e sim como compilação de metros. Notórias são as quase 30 páginas iniciais do tratado, sob o título “A poesia no Brasil”, que realizam uma sistematização daquilo que na avaliação de Bilac e Passos se havia feito de valor no Brasil em matéria de literatura, e que são seminais para o estudo posterior de literatura brasileira.

A terceira e última grande reforma do verso lusófono foi a empreendida pelo já citado Said Ali (1861-1953). Sua *Versificação portuguesa* (1948) é um livro curto e bastante didático, mas a reforma proposta em suas páginas não encontrou tanta ressonância na literatura lusófona quanto se poderia esperar, de modo que se pode hoje dizer que a nomenclatura hegemônica é ainda aquela proposta por Castilho e confirmada ou abrasileirada por Bilac e Passos.

Além de compilar exemplos de metros e explicações acerca dos mesmos, pode-se dizer que no livro Ali empreende aquela que seria sua grande contribuição: a proposta de retorno às nomenclaturas italiana e espanhola. E o faz não por capricho historiográfico,

mas por entender que a materialidade da língua portuguesa se aproxima muito mais daquelas da italiana e da espanhola, de modo que seria mais do que lógico ter uma nomenclatura adequada a ela. A nomenclatura deve se dobrar à língua, não o contrário.

Incontáveis páginas foram escritas acerca da *metrificação* desde então por poetas consagrados e menos consagrados (impossível não citar o texto "A versificação em língua portuguesa" (1960) de Manuel Bandeira, escrita para o tomo VI da Enciclopédia Delta Larousse), por críticos e jornalistas, mas o que nelas se faz é retomar as já escritas por um dos três reformadores do metro lusófono (refiro-me aqui apenas aos tratados de metrificação e versificação, não aos estudos críticos – principalmente universitários – acerca da poesia, estes sim bastante originais no estudo literário).

Após essa muito breve apresentação das reformas que sofreu o verso, resta indicar ao menos as características centrais do poema propriamente dito, tal qual escrito hoje em língua portuguesa.

A primeira característica digna de nota no metro lusófono é o trabalho poético voltado para a unidade da sílaba, não para a dos pés ou células métricas (como é de uso na métrica germanófona e anglófona, por exemplo). Um verso lusófono de dez sílabas poéticas será por exemplo chamado de "decassílabo" heroico, ou sáfico, ou o que seja; enquanto um verso germanófono se chamará "pentâmetro jâmbico" (ou "trocaico"; ou de outro modo, caso seja livre). A diferença vai muito além de mera nomenclatura, ela alcança as concepções mesmas que se tem do poema, a saber: no português, a do encadeamento de sílabas num verso; e no alemão a do encadeamento de pés (a comparação só é válida em relação ao sistema germanófono *hegemônico* tal qual postulado por Opitz; vide capítulo "I.3.ii. Sistema métrico germanófono" para o sistema tal qual proposto por Klopstock).

Muito dessa diferença de concepções advém da ideia que se tem comumente acerca das duas línguas. A língua alemã trabalharia, segundo a opinião dominante, com um universo muito maior de alternância silábica interna, haveria nela uma flexibilidade maior entre sílabas fortes, menos fortes, menos fracas e fracas; essa ideia também se fortalece por causa do número considerável de partículas e sufixos de altíssima importância semântica no alemão.

Ainda que se tenha como base tal visão – com a qual o autor desta dissertação não sabe ainda se concorda ou não – de que a língua portuguesa de modo geral pareceria

precisar de células métricas mais largas (fraca-fraca-**forte**, por exemplo), e encontraria por isso dificuldades em trabalhar com alternâncias de tônicas muito próximas umas às outras (fraca-**forte**, por exemplo); a "natureza prosódica" do português apenas recorreria mais comumente a células métricas diferentes daquelas às quais recorrem outras línguas como o alemão e o inglês. De qualquer forma, nada impediria o poeta ou o tradutor de trabalhar com células jâmbicas e trocaicas caso ele quisesse e seu engenho lhe permitisse.

Como apontado em outro capítulo a título de exemplo, o verso que se convencionou chamar de redondilha maior (arquetipicamente um heptassílabo com 3ª e 7ª sílabas tônicas), e que é o mais popular da língua portuguesa, nada mais seria do que dois anapestos separados por uma sílaba átona ou então um anapesto seguido de um pêonio de quarta: fraca-fraca-**forte**-fraca-fraca-fraca-**forte.** A natureza preponderantemente paroxítona da língua portuguesa pode ser o que a leva a lidar tão bem com anapestos e dátilos, já que uma simples sequência de palavras paroxítonas já carrega em si anapestos ou dátilos: tome-se primeiro a tônica da primeira palavra, depois sua última átona e por fim a primeira átona da palavra seguinte; depois sua tônica e assim por diante (**forte**-fraca-fraca-**forte**-fraca-fraca-**forte**-fraca-fraca-**forte**-*etc*).

A segunda característica digna de nota no verso lusófono é deduzível de tudo aquilo que foi dito sobre a primeira, a saber: o verso português se constrói sobre a tonicidade e a atonicidade das sílabas. No aspecto de tonicidade ele se assemelha aos versos modernos alemão, inglês, italiano e ao verso de basicamente todas as línguas mais faladas no ocidente; e se diferencia dos versos grego e latino antigos, por exemplo, que se constroem sobre a duração das sílabas, ou do verso hebraico bíblico, que se constrói sobre os paralelismos frasais, ou do verso japonês, que se constrói sobre números fixos de ideogramas. Seja como for, é importante notar que A) ter uma poética baseada na tonicidade das sílabas não é uma lei geral, o que seria uma lei geral tal qual formulada anteriormente nesta dissertação é a "*o ritmo na poesia é a repetição programada de elemento ou sequência de elementos linguísticos, seja de modo regular ou irregular, desde que tal repetição seja ela mesma uma instância de sentido dentro do construto artístico*"; e que B) a poética portuguesa é uma das que se constroem sobre tal tonicidade, como o é a alemã, apesar de elas duas comumente (mas não necessariamente) organizarem tais sílabas átona e tônicas de modos diversos.

## I.3.ii. Sistema métrico germanófono

A língua que chamamos hoje de língua alemã (Neuhochdeutsch: alto-alemão moderno) percorreu um longo e atribulado caminho para se formar a partir daquilo que se convencionou chamar de Althochdeutsch (alto-alemão antigo [500-1050 d.C.]).

Seu sistema métrico também se formou de modo atribulado, partindo do verso aliterativo germânico – presente, por exemplo, já na *Canção de Hildebrando* (*Hildebrandslied*, anônima, século IX) – e do verso de número fixo de sílabas tônicas – como nos poemas de Hans Sachs (1494-1576) – até chegar aos dois sistemas métricos reinantes nos últimos três ou quatro séculos: o de versos alternantes e o de versos greicizantes, sendo aquele o mais comum.

Aqui se organizará aqui apenas um brevíssimo panorama das duas reformas que resultaram em tais sistemas – a saber: a de Opitz e a de Klopstock –, assim como a relação que cada reforma teria com a prosódia da língua alemã moderna.

A primeira reforma foi a empreendida pelo *poeta laureatus* Martin Opitz (1597-1639), e é aquela que de forma mais profunda se fez sentir na poesia em língua alemã. Seu *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) surge num contexto bastante peculiar, do qual destaco aqui três pontos. O contexto da 1) poesia em língua latina produzida pelas elites econômicas e culturais, devido concomitantemente ao prestígio da língua latina e ao desprestígio da língua dita vulgar, a que hoje chamamos alemã; 2) do sistema métrico francês praticado por poetas como Georg Weckherlin (BURDORF, 2015, p. 88), que trabalhava com a contagem de sílabas num verso até a última sílaba tônica e também com o tamanho do verso (Verslänge) (sistema métrico francês esse cuja nomenclatura foi dois séculos depois implementada na poesia lusófona pelo Visconde de Castilho, como já referido no capítulo anterior); e da 3) poesia popular anônima ou autoral, que já adotava mecanismos como o de rima, de número fixo de tônicas (em posição não fixa; vide a poesia de Hans Sachs) e de repetições aliterativas (o verso chamado também de "Stabreim").

> In Spanien, Frankreich und anderen Ländern hatte der Absolutismus, gestützt auf die Kräfte des Bürgerturms, einheitliche Nationalstaaten geschaffen. […] Die deutschen Dichter wollten eine künstlerisch ebenso vollendete deutsche Literatur schaffen.
> Sie wurden entscheidend durch die Ansichten gefördert, die Martin Opitz […] mit seinem programmatischen *Buch von der deutschen Poeterei* (1624) verbreitete." (WERNER, 1965, p. 32)[12]

A reforma de Opitz se pretendeu uma reforma "da língua para a estrutura" e não o contrário, ou seja: uma reforma que observe as características fonéticas e fonológicas da língua (ou das línguas, levando-se em conta aqui as variações dialetais), sua prosódia, e que essas observações resultem num sistema métrico condizente com tal língua, adequado aos seus elementos ditos naturais. O que Opitz observou – e foi o primeiro, segundo o próprio Opitz ("Wie wohl nun meines wissens noch niemand / ich auch vor der zeit selber nicht [...]" [OPITZ, 1624]) – foi que a prosódia da língua alemã seria naturalmente alternante.

Resumindo aqui as observações de Opitz através de termos absolutamente modernos, pode-se dizer que a suposta prosódia alternante da língua alemã estaria ligada à natureza "trocaica" (no verbo "**es**sen", por exemplo) e "dactílica" (no verbo "**auf**machen") de seus acentos lexicais, o que favoreceria uma métrica de sílabas cujos acentos tônico e átono se juntariam em unidades maiores e estas, por sua vez, deveriam se alternar no encadeamento de um verso. Os exemplos já clássicos de Opitz vêm de hinos religiosos escritos por Lutero (o primeiro de natureza jâmbica e o segundo de natureza trocaica):

> Er**halt** vns **Herr** bey **dei**nem **wort.**
>
> e
>
> **Mit**ten **wir** im **le**ben **sind.**

Ao longo do tempo houve modificações (ver BURDORF, 2015, pp. 88-89) como a de August Buchner (1591-1661), que aponta a ocorrência e a importância da dupla queda ("Doppelsenkung", como na oração "**se**gelt zum **See**" [Idem]) e da acentuação *em função do verso* (a de fato realizada, não a virtualmente planejada), que nem sempre corresponde totalmente à acentuação natural da língua. Isso porque a acentuação natural

[12] "Na Espanha, na França e em outros países o absolutismo – apoiado pelas forças da burguesia – criara estados nacionais unificados. [...] Os poetas alemães queriam criar uma literatura alemã tão artisticamente completa quanto aquelas.
Eles foram definitivamente avalizados através das reflexões que Martin Opitz disseminara com seu programático *Buch von der deutschen Poeterey* (1624)."

de uma palavra não necessariamente coincide com a acentuação daquela mesma palavra num verso, visto que lá ela sofre influência das regularidades rítmicas dos versos anteriores e do esquema métrico do poema. Em poucas palavras: a formulação virtual de um verso nem sempre corresponde à sua realização rítmica nem à tonicidade que teriam as palavras se estivessem fora daqueles texto e contexto.

Em relação à diferença entre formulação virtual e realização factual de um verso, dessa vez no contexto da leitura dramática (mas que também poderia se aplicar à leitura individual), diz Remigius Bunia o que se segue:

> Genauso kann man im prosodischen Raum zwischen der abstrakten Struktur und der Realisierung unterscheiden. Es ist offen, ob eine bestimmte, aufgrund der Metrik betonte Silbe in einer tatsächlichen Rezitation auf einer wirklichen Bühne betont oder unbetont ist. Dieser Sachverhalt spielt speziell für das Deutsche eine Rolle, da einsilbige Wörter – je nach Wortart, Kontext, Sinn oder auch Belieben – betont werden können oder unbetont bleiben, während (sinnstarke) mehrsilbige Wörter immer einen Wortakzent tragen, der nicht ignoriert werden kann. (BUNIA, 2015, p. 35)[13]

Como seria de se esperar, tal sistema métrico (proposto por Opitz, revisto por Buchner) é ainda hoje o hegemônico na poesia germanófona.

A partir de 1748, com o aparecimento dos primeiros livros de poesia de Klopstock (1724-1803), surge a primeira oposição realmente vigorosa ao sistema métrico de Opitz (ver BURDORF, 2015, p. 93). Klopstock propõe um sistema métrico germanófono criado a partir de analogias com o sistema do grego antigo, e propõe que a tensão causada pelo choque da prosódia natural da língua alemã com tal sistema seja ela mesma um elemento estilístico – vê-se aqui tal ‘tensão’ como fonte de uma aura solene supostamente adequada à poesia.

Aceita-se, portanto, a natureza alternante do alemão, mas não que essa natureza dite o seu sistema métrico. Soar “natural” não seria, então, necessariamente bom em poesia: a solenidade criada pelo choque entre prosódia e metro resultariam num ritmo interessante. Klopstock propõe um sistema métrico que seja capaz de criar efeitos poéticos diversos dos criados pelo sistema de Opitz e similares aos criados pelo sistema grego antigo, mas acaba criando um sistema diferente deste também, pelo simples fato de

[13] “Justamente no âmbito da prosódia se pode diferenciar entre estrutura abstrata e realização. Fica aberto se uma sílaba, tônica no metro, será tônica ou átona numa recitação factual num palco real. Essa circunstância é especialmente importante no alemão, já que palavras monossilábicas – a depender da categoria gramatical, do contexto, do sentido ou até do gosto pessoal – podem ser lidas como tônicas ou então permanecerem átonas, enquanto palavras (carregadas de sentido) de mais de uma sílaba sempre trarão um acento tônico que não se pode ignorar.”

ser a língua alemã outra e ter características fonológicas próprias. O sistema klopstockiano mede forças (ou 'convive mais ou menos harmonicamente', como poderíamos também pensar, tirando o drama que carrega a expressão 'medir forças') com o sistema de Opitz desde então, sem no entanto alcançar a popularidade deste.

É bastante interessante o caminho que tomou a proposta de Klopstock de forjar na prosódia alemã um sistema métrico que aparentemente não lhe seria o mais natural, mas que seria capaz de alcançar nela efeitos nada insignificantes. A propagação de tal sistema na poesia alemã foi efetuada por várias vias, sendo as mais importantes delas a produção poética original (do próprio Klopstock, e depois sua adoção – permanente ou não – por Schiller, Hölderlin, Goethe e outros poetas de destaque) e a tradução. Através de traduções como as realizadas por Voß, Goethe, Humboldt e Hölderlin os elementos até então alheios à cultura e à prosódia (ao menos literária) germanófonas foram lentamente se adequando a elas; facilitando os tradutores, assim, o trabalho dos poetas greicizantes, e vice-versa.

*

Um dos nada modestos objetivos desta dissertação é propor – através de uma tradução da poesia de Ingeborg Bachmann que se atente, no português, à natureza das células métricas mais do que à do verso – um modo ligeiramente diverso de trabalhar um texto lusófono. Nada do que aqui se propõe é novo para tradutores ou poetas: lidar com células métricas é o que fazem ambos já há séculos, conscientemente ou não. No entanto, o que proponho é o trabalho *consciente* com células métricas que abarquem *todas* as sílabas do poema. Propõe-se aqui explorar a riqueza rítmica desde sempre presente e escondida nos pés métricos lusófonos e a opor-se, através de exemplos e versos traduzidos, à visão de que a prosódia lusófona seria adequada apenas para a metrificação que tenha não na célula métrica, mas no verso a sua unidade métrica. Trabalho semelhante (consciente ou não) é feito há séculos por alguns dos mais engenhosos tradutores lusófonos – principalmente a partir de línguas como o grego antigo e o latim[14]. Tento, no entanto, propor um método, um modo sistematizado e reaplicável de trabalho tradutório com as células métricas.

[14] O poeta e professor Leonardo Antunes aponta na defesa desta dissertação que o também poeta e professor Guilherme Gontijo Flores realiza trabalho semelhante de modo exemplar atualmente – trabalho sobre o qual me debruçarei durante a tese de doutorado.

Afinal, pelo menos desde Friedrich Schleiermacher (1768-1834) já se aponta que o alargamento das possibilidades da língua de chegada é a maior riqueza que o traduzir pode carregar em si:

> Wie vielleicht erst durch vielfältiges Hineinpflanzen fremder Gewächse unser Boden selbst reicher und fruchtbarer geworden ist, und unser Klima anmuthiger und milder: so fühlen wir auch, daß unsere Sprache […] nur durch die vielseitigste Berührung mit dem fremden recht frisch gedeihen und ihre eigene Kraft vollkommen entwikkeln kann. (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 96)[15]

[15] "Do mesmo modo que, por acaso tivesse sido preciso trazer a cultivar aqui muitas plantas estrangeiras para que nosso solo se fizesse mais rico e fecundo, e nosso clima mais agradável e suave, assim também sentimos que nossa língua [...] apenas pode florescer e desenvolver-se plenamente sua própria força por meio dos mais variados contatos com o estrangeiro". Tradução de Celso R. Braida.

## I.4. Hierarquização dos valores levados em conta no traduzir: Werner Koller e Jiří Levý

Apoiado em Levý, Gerzymisch-Arbogast e Mudersbach, Werner Koller aponta que, quando se lida com a tradução de textos literários, seria sempre necessário traçar uma hierarquia dos valores a serem levados em conta no processo tradutório. Essa hierarquia seria projetada por cada tradutor a partir de suas afinidades teóricas e de uma análise textual dos aspectos relevantes do texto que traduzirá:

> Der Übersetzer [...] hat bei jedem Text als Ganzem wie auch bei Textsegmenten die Aufgabe, eine *Hierarchie der in der Übersetzung zu erhaltenden Werte* aufzustellen, aufgrund deren er eine *Hierarchie der Äquivalenzforderungen* bezüglich des betreffenden Textes bzw. Des betreffenden Textsegmentes ableiten kann. [...] Der Aufstellung einer solchen Hierarchie der zu erhaltenden Werte muss eine *übersetzungsrelevante Textanalyse* vorausgehen. (KOLLER, 2011, pp. 269-270)[16]

Apesar de parecer problemático o conceito de 'equivalência' manejado por Koller – principalmente à luz de toda uma série de teóricos da tradução mais relativistas (M. Wandruszka, R. Stolze, W. K. Essler,) – creio ser interessante utilizá-lo por entender que, em Koller, a 'equivalência' e a 'não-equivalência' *não seriam conceitos absolutos em si*. Em outras palavras, seriam apenas *polos* forjados pelos objetivos e pelo entendimento de cada tradutor, e entre os quais suas traduções se movimentariam – mirando, é claro, o polo que aquele tradutor entende ser o da equivalência com o texto original, e fugindo da total não-equivalência; mas sabendo já de antemão que tanto um polo quanto o outro são abstrações, que a total equivalência também não é possível.

A utopia da total equivalência já precisa ser abandonada antes mesmo do início da tradução.

E exatamente por não ser possível tal equivalência estrita é que o tradutor precisaria traçar uma hierarquia de elementos do texto original – e, dentre esses

[16] O tradutor [...] tem a tarefa, tanto em relação ao texto como um todo quando em relação aos segmentos de texto, de instituir uma *hierarquia dos valores levados em conta no traduzir*, a partir da qual ele poderá desenvolver uma *hierarquia das exigências de equivalência* relacionada ao texto ou ao segmento de texto em questão. [...] Uma *análise textual que leve em conta o traduzir* deve vir antes do instituir de uma tal hierarquia.

elementos, alguns o tradutor tentará criar na língua de chegada, de acordo com suas possibilidades e com a importância ou não-importância que deu a cada elemento.

Jacyntho Lins Brandão, que em 2017 publicou importantíssima tradução diretamente do acádio antigo da primeira obra narrativa de que se conservou registro primário, *Epopeia de Gilgámesh: Ele que o abismo viu* de Sin-léqi-unnínni (Editora Autêntica, 2017)[17], parece seguir preceitos bastante similares àqueles apresentados acima por Koller:

> Vejam, pois: por mais que eu me cerque de razões para justificar minhas escolhas, são não mais do que escolhas. A cada uma delas privilegio algo, descartando algo, apenas porque o que privilegio me parece mais relevante da perspectiva de um certo entendimento do poema. (BRANDÃO, apud SIN-LÉQI-UNNÍNNI, 2017, p. 29)

Por fim, podemos encontrar também noção semelhante no tradutor, poeta e teórico Paulo Henriques Britto, sobre o qual nos debruçaremos em momento oportuno, no capítulo II. Por ora basta apontar que Britto, leitor de Levý, parece apontar ideia parecida (parte da citação abaixo já foi reproduzida na introdução da presente dissertação, mas julgo benéfico retomá-la):

> Ou seja: no poema, tudo, em princípio, pode ser significativo; **cabe ao tradutor determinar, para cada poema, quais são os elementos mais relevantes, que portanto devem necessariamente ser recriados na tradução**, e quais são menos importantes e podem ser sacrificados – pois, como já vimos, **todo ato de tradução implica perdas**. [...] Porém, há uma diferença crucial entre a tradução de prosa literária e a de poesia: uma tradução de um romance de [Henry] James que não leve em conta seus elementos formais, porém respeite o enredo, será uma má tradução de um romance, mas será um romance de qualquer forma; **mas uma tradução de um poema que não leve em conta as opções de forma tomadas pelo poeta pode nem sequer ser um poema**. (BRITTO, 2012, p. 120, grifo meu)

Encontramos entre os autores supracitados, então, uma recorrência. Partindo do pressuposto de que seria necessária uma tal análise dos elementos centrais do um texto *antes* do trabalho tradutório de fato, para que o tradutor consiga traçar uma hierarquia dos valores levados em conta no traduzir, resta-nos então entender como essa análise poderia ser feita de um modo minimamente metódico, ou seja: como ela poderia ser feita de um modo sistematizado, para que diversos tradutores em diversos contextos pudessem chegar a um parâmetro comum mínimo de trabalho (refiro-me à mínima homogeneidade do *método de análise*, não à homogeneidade de resultados da mesma, nem à homogeneidade

[17] Essa narrativa é um fruto híbrido de criação e tradução: os primeiros poemas autônomos em sumério datam de pelo menos 2.100 a.C e chegam a mais ou menos 1.300 a.C., quando há o estabelecimento da versão hoje *standard* da epopeia pelas mãos de Sîn-lēqi-unnin – mas em acádio antigo.

de preferências teóricas). Algo, enfim, que os tradutores não devessem seguir ao pé da letra, mas que poderia ao menos lhes servir de farol.

O teórico tcheco Jiří Levý (1926-1967) aponta um caminho muito interessante ao formular em 1969 a aparentemente simples frase: "Ein guter Übersetzer muß vor allem ein guter Leser sein"[18] (Um bom tradutor deve ser, sobretudo, um bom leitor.) (LEVÝ, 2012, p. 25); e me apoiarei sobre alguns de seus preceitos no interpretar e no traduzir dos poemas de Bachmann nesta dissertação. Antes disso, no entanto, é preciso apresentar alguns pontos centrais de seu pensamento.

A frase nega logo de início uma das premissas mais comuns acerca da tradução, ao menos entre leigos: a de que bastaria a alguém ter conhecimentos consideráveis da língua de partida e da língua de chegada para ser um bom tradutor. O tradutor (especialmente de literatura) sabe que às vezes nem mesmo conhecimentos mais do que consideráveis, altíssimos mesmo, são às vezes capazes de fazer de um sujeito um tradutor. Até mesmo conhecimentos de literatura, do autor em questão e da época literária podem ser todos de pouco uso se ao tradutor faltarem a atenção e o afinco de uma boa leitura pormenorizada do texto em questão.

Em seu texto "As três fases do trabalho tradutório", Levý propõe um caminho hermenêutico bastante detalhado na apreensão de uma obra literária, mas concede que muitas das etapas descritas ocorrem inconscientemente. É importante apontar isso porque o leitor de Levý não raro se assusta com as numerosas e subdivididas etapas descritas pelo autor, ficando assim, portanto, mais fácil entendê-las quando se tem em mente que Levý não as concebia como estações marmóreas de compreensão de um texto que um leitor quase robótico deveria obrigatoriamente percorrer.

O autor propõe três fases para a tradução de um texto literário: 1. Apreensão do modelo, 2. Interpretação do modelo e 3. Transposição do modelo. Em relação a cada uma das três fases Levý apontou mais três etapas e/ou subfases que julgou importantes.

[18] Como não leio tcheco, tenho acesso apenas à tradução alemã da obra de Levý, cujo tradutor foi Walter Schamschula. Quando não houver outra indicação, citarei traduções brasileiras feitas a partir da tradução alemã por Filipe Neckel e Marcelo Rondinelli para a Scientia Traductionis, n.11, 2012. Cf. Levý (2012), disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/viewFile/1980-4237.2012n11p24/22395 (acesso em 23 de outubro de 2017).

Ciente de o quão confusas podem ficar as referências às três fases levýnianas com suas respectivas subdivisões, criei uma tabela à qual o leitor poderá se remeter sempre que achar necessário:

| 1 – APREENSÃO DO MODELO | 2 – INTERPRETAÇÃO DO MODELO | 3 – TRANSPOSIÇÃO DO MODELO |
|---|---|---|
| 1.a – Apreensão filológica do texto | 2.a – Busca pelo sentido objetivo da obra | 3.a – Relação de ambos os sistemas linguísticos entre si |
| 1.b – Valores estilísticos da expressão verbal | 2.b – Ponto de vista interpretativo do tradutor | 3.b – Vestígios da língua original na tradução |
| 1.c – Valores de estilo e conteúdo | 2.c – Interpretação dos valores objetivos da obra a partir do ponto de vista do tradutor | 3.c – Relação de tensão no estilo da tradução |

Sobre a primeira fase, a de apreensão, e suas outras três subdivisões, escreveu Levý o que se segue:

> Do artista que criou a obra original, esperamos que ele apreenda toda a realidade que representa. Do tradutor, que ele apreenda a obra que traduz. Um bom tradutor deve ser, sobretudo, um bom leitor. O leitor recebe o texto em suas mãos e, a partir do que foi dito sobre o processo de recepção, depreende-se que o tradutor penetra no sentido da obra percorrendo três etapas (o que não quer dizer que estas precisem se desenvolver isoladas e de modo consciente).
> a) A primeira etapa é a literal, isto é, a apreensão filológica
> do texto.
> [...]
> b) Pela leitura correta de um texto, o leitor apreende também os valores estilísticos da expressão verbal; isto é, estados de ânimo, subtons irônicos ou trágicos, apelos ao leitor ou constatações lacônicas, etc.
> [...]
> c) Além da apreensão dos valores referentes a estilo e conteúdo de cada um dos recursos de linguagem e dos motivos parciais, este caminho leva ao entendimento do todo artístico, isto é, à compreensão das realidades expressas na obra, como, por exemplo, dos personagens, das suas relações entre si, do meio em que a ação se desenvolve e do ponto de vista ideológico
> do autor." (LEVÝ, 2012, p. 25-28)

O leitor poderia imaginar, lendo as linhas acima, que talvez Levý subestime os meandros da linguagem ou então superestime a capacidade do leitor, ao propor que ele apreenderia aquilo que o autor tem em mente ao escrever. Pode-se deduzir o mesmo de trechos como: "Apenas quando o tradutor apreende a realidade naquela forma em que ela está produzida na obra ele consegue criar uma tradução artisticamente verdadeira" (LEVÝ, 2012, p. 31). Acima de tudo, poderia também o leitor imaginar que crer na 'apreensão da verdade' de uma obra para criar uma "tradução artisticamente verdadeira" carregaria algo de ingênuo da parte de Levý: acreditar que haja de fato uma verdade, e que o leitor a apreenderia se houvesse.

De fato, pelo menos desde a publicação de *Wahrheit und Methode* (1960) de Hans-Georg Gadamer (1900-2002) se tornou difícil falar em 'verdade', ainda mais em uma que se *apreende* – e não numa que se *cria*, como querem os estudiosos da hermenêutica, Gadamer entre eles. O filósofo alemão dá ao processo de compreensão o nome de "Horizontverschmelzung" ("fusão de horizontes") e o tem como processo de mão dupla, no qual agem (sim, agem) tanto o leitor quanto a coisa lida. A compreensão seria um diálogo no qual se fundem elementos de ambos para que desse diálogo se crie uma verdade – por definição intransferível e irrepetível, por modificarem-se leitor, texto e compreensão constantemente, num fluir heraclitiano. Assim, os processos de compreensão nunca seriam nem absolutamente díspares, já que todo leitor compartilharia no mínimo alguns dos horizontes do texto, nem absolutamente iguais, já que cada leitor traria ao processo seus próprios horizontes (mais sobre isso no capítulo II.2).

Um olhar atento, no entanto, nota que o próprio Levý parece perceber essa impossibilidade de 'apreensão' e, por fim, parece abrir algum espaço em seu esquema para a fantasia e a imaginação do tradutor, sem as quais o traduzir não passaria de trabalho mecânico:

> A principal diferença entre o tradutor criativo e o que trabalha maquinalmente consiste no fato de que o tradutor criativo, em seu caminho do original à tradução, apresenta a realidade sobre a qual escreve, indo além do texto, até os personagens, situações e ideias; enquanto que o tradutor não criativo apreende o texto apenas de uma maneira maquinal, simplesmente traduzindo palavras. Para a educação artística dos tradutores, haveria a exigência de que a fórmula do processo psicológico *Texto original – Texto da tradução* fosse alterada para uma mais complexa, porém artisticamente mais válida: *Texto original – Realidade imaginada – Texto da Tradução.* Naturalmente, o tradutor tende ao primeiro esquema, visto ser este mais confortável. A reconstrução da realidade, pelo contrário, requer criatividade e uma interpretação do texto produzida por reflexão muito aprofundada. (LEVÝ, 2012, p. 29)

A segunda etapa do trabalho tradutório tal qual proposto por Levý é a de interpretação do modelo.

O autor inicia da seguinte forma os comentários sobre a segunda etapa:

> A apreensão baseada na realidade também é um pré-requisito para o domínio artístico da tradução, pois, por conta da incongruência do material linguístico, uma perfeita harmonia de significados nas expressões da tradução e do modelo não é possível, de forma que uma tradução apenas linguisticamente correta não é suficiente. É obrigatória antes uma interpretação. Frequentemente ocorre o fato de a língua materna não possuir expressão com significado tão amplo e diverso quanto a utilizada no modelo. Nessa situação, o tradutor precisa especificar o significado e decidir-se por um dos significados mais estritos. Para tanto, ele deve, porém, conhecer a realidade que se oculta por trás do texto. (Idem, p. 33)

Como se pode perceber, essa etapa de interpretação depende tanto do conhecimento empírico que o tradutor tem da fase histórica, da região e das particularidades que envolvem a escrita do texto que se quer traduzir, quanto da simples argúcia do tradutor – essa fagulha cujo domínio não se pode ensinar nem aprender, ao menos não conscientemente. Levý exemplifica tanto uma quanto a outra ao apresentar nas linhas seguintes um impasse tradutológico concreto: "logo na primeira frase sobre Eduard das *Afinidades eletivas* [*Wahlverwandtschaften*] de Goethe, ficamos sabendo que este se encontra "im besten Mannesalter", e o tradutor inglês tem de decidir entre 'in his prime' e 'in early middle age'." (Ibidem, p. 33-34)

A escolha exemplificada acima depende tanto dos conhecidos que o tradutor tem dos usos e costumes de uma época específica da sociedade alemã, quanto de algo que por falta de palavra melhor chamaremos de 'argúcia do tradutor', visto que ambas as expressões inglesas se referem à mesma idade de um homem – de um lado com matizes positivos e, de outro, negativos.

No entanto, o que me parece problemático nessa etapa (como o foi na anterior e será na próxima) é a noção levýniana de que "Do autor original exigimos a interpretação correta da realidade; do tradutor, a interpretação correta do modelo" (Idem, p. 34). O presumir da existência de uma 'interpretação correta' da realidade ou do texto traduzido me parece não se manter de pé pelos motivos já expostos alguns parágrafos acima, a partir das reflexões de Gadamer. Porém, relativizando-se a noção de 'correto' ao entendê-lo como resultado de uma sempre mutável fusão de horizontes, chegamos a uma exigência ao meu ver muito mais plausível frente ao tradutor: a de, a partir de uma postura teórica pessoal, produzir uma 'interpretação coerente' da realidade e do texto a ser traduzido. Essa coerência é o que se pode exigir do tradutor, não mais – e isso já é muito.

As três subdivisões da etapa 2 tal qual propostas por Levý são: “a) a busca pelo sentido objetivo da obra, b) o ponto de vista interpretativo do tradutor, c) a interpretação dos valores objetivos da obra a partir deste ponto de vista – a concepção do tradutor e a possibilidade de uma revaloração” (Ibidem, p. 34).

Do ponto “a” já podemos entender muito se observamos a frase que abre o tópico: “Daquilo que foi dito sobre o modo como se origina a tradução, entende-se que toda tradução representa uma interpretação mais ou menos clara” (Idem, p. 35) As noções de tradução como interpretação e como trabalho decisório podem ser tidas como bases do pensamento levýniano, assim como são as desta dissertação. Já abrindo mão logo de início da utopia de translado de todos os elementos de um texto no processo de tradução, pode-se lidar de modo mais palpável com o texto que se tem em mãos e com os problemas que ele nos impõe. Lidando com problemas concretos se pode chegar a soluções concretas.

No entanto, a ideia de tradução ‘correta’ ou de tradução ‘objetiva’ continua surgindo em quase todo o texto de Levý. Sabe-se, é claro, que tal pragmatismo é característico da época, e que Levý foi portanto coerente com as ideias de seu tempo ao fazer uso de termos como os acima citados. Isso não impede que nós – leitores de 2018 e talvez já um tanto mais céticos do que os de meados do século XX – discordemos delas e as apontemos sempre que elas voltam a surgir no texto. Pode-se, por exemplo, encontrá-la por vezes muito discreta, como quando o autor fala de traduções feitas do livro *Leaves of Grass* (1855) de Walt Whitman (criticando uma tradução de Scharf [p. 38], as de um tradutor espanhol [p. 39] e de um tradutor britânico [p. 36], que ele não nomeia); em outros momentos a ideia aparece bastante clara, como quando escreve: “**Uma tradução quase correta** dessa passagem-chave de Whitman para o alemão é a realizada, somente em 1922, por Hans Reisiger” (Ibidem, p. 39, grifo meu).

A noção de que tenha faltado a alguns tradutores um estudo mais aprofundado da obra e do tempo de Whitman me parece válida – mas válida me parece também a de terem eles estudado a obra a fundo e simplesmente chegado a conclusões diferentes daquelas de Levý. Do mesmo modo, seria possível imaginar que as decisões tradutórias criticadas reflitam realmente uma falha no conhecimento de língua estrangeira dos tradutores, ou então uma lacuna de conhecimento histórico; porém seria também possível imaginar que os tradutores tenham feito leituras diversas da obra em questão e tenham tido escolhas tradutórias diversas das de Levý.

Partindo dos pressupostos de que toda tradução é um trabalho decisório (“Übersetzen als Entscheidungsprozess”, [LEVÝ, 1967]) e de que não há a tradução

absoluta, propostas tradutórias diferentes resultariam em traduções diferentes[19]. A grande falha do tradutor estaria, a meu ver, em produzir uma tradução pouco ou nada coerente com aquilo que ele se propôs a fazer após a análise da obra na língua original, seja por falta de tempo, seja por falta de habilidade. Parece-me ser a incoerência a grande falha de um tradutor, porque nesse caso ele falha consigo mesmo, não com as expectativas (diversas) de outrem.

Ao apresentar o ponto "b" da etapa 2, Levý consegue sintetizar sua ideia em menos de uma página e com apenas uma citação externa:

> b) Decisivo para a concepção tradutória é o *ponto de vista interpretativo*. Dependendo dos fundamentos apriorísticos com os quais nos dirigirmos a uma obra, e da questão do que acreditamos esperar dela, ou queremos esperar dela, o sentido de muitas obras ficará claro para nós de maneira variada:
>
> > Se não se considera um poema sob pontos de vista estéticos, pode-se entendê-lo como evento histórico, como crítica social, como prova diagnóstica da neurose do autor, e as possibilidades de interpretação ampliam-se ilimitadamente... Empédocles e Lucrécio escreviam filosofia. Somente em um sentido muito distante da palavra é que podemos chamá-los de poetas, embora eu não queira dizer que partes de suas obras não podem ser lidas como poesia... E Juan de la Cruz? Escreveu um tratado sobre o misticismo ou um poema, quando concebeu *El cântico espiritual*? A resposta é que depende de como é lido. As *Canciones entre el alma y el esposo* de San Juan de la Cruz podem ser lidas como poesia erótica ou como um relato sobre uma experiência mística... Para a maioria dos críticos, um escritor de romances é ora sociólogo amador, ora moralista ou um teólogo ou qualquer coisa que o crítico tenha descoberto casualmente no escritor em seu revirar assistemático de páginas, lendo-o como nós lemos uma carta de referência. (R. WELLEK. *Confrontations*. Yale UP, 1965, 224-226.)
>
> Ao contrário do leitor comum, que de forma mais ou menos intuitiva tende a escolher dentre os componentes da obra aqueles mais intensos, **um bom tradutor determina seu ponto de vista interpretativo na maioria das vezes de modo consciente, e sabe o que quer dizer ao leitor com sua tradução**. (LEVÝ, 2012, p. 40, grifo meu)

O ponto de vista interpretativo seria um elemento mais presente no leitor do que na obra que ele lê, e justifica boa parte das guinadas de popularização ou ostracismo pelas quais obras clássicas passam de tempos em tempos. Caberia perguntar ao leitor, já não ao autor, como ele se relaciona com aquela obra e o que ela representa no momento histórico e cultural *do leitor*. E, sendo o tradutor antes de tudo um leitor, as escolhas feitas por ele seriam de modo geral bastante guiadas por elementos externos, como os já citados histórico e cultural, assim como pelas leituras que o tradutor acumulou vida afora e por

[19] As vantagens da existência de várias traduções de um mesmo texto foram apontadas da seguinte forma pr Humboldt: "Além disso, aquela parte da nação que não pode ler os antigos por conta **própria irá conhecê-los melhor por meio de várias tradições do que pelo recurso a uma única**. São, pois, outras tantas imagens do mesmo espírito, cada qual reproduzindo aquilo que foi capaz de conceber e representar: mas o verdadeiro espírito repousa somente no texto original". (HUMBOLDT, 2001, p. 117, grifo meu. Tradução de Susana Kampff Lages).

aquilo que na falta de palavra melhor chamamos de ‘gosto’. Tais elementos externos e/ou emocionais (não raro inter-relacionados, claro está) não podem ser excluídos da análise do processo tradutório. Da relação entre o ponto de vista interpretativo do tradutor (ponto “b”) e esse contexto histórico e político no qual o tradutor estaria imerso, Levý tira o terceiro e último ponto da fase 2 do trabalho tradutório: o ponto “c”:

> c) Da opinião sobre a obra e da orientação de um determinado círculo de leitores forma-se a compreensão do tradutor sobre o modelo, a “concepção do tradutor”, isto é, a base ideacional de seu método de trabalho. Qual margem de manobra o tradutor possui na interpretação da obra? Talvez não seja ilógico estabelecer para a sua interpretação limites semelhantes aos da interpretação do historiador de literatura. Se seu objetivo não for uma brincadeira literária, mas sim a apreensão realista da obra, então a interpretação teórica e artística deve partir de valores ideacionais e estéticos que estejam contidos na obra, seja de modo visíveis, seja de modo latente. Ele não pode impor à obra suas ideias subjetivas, mas pode estabelecer uma nova visão da obra desvendando um de seus aspectos ou acentuando-o de maneira justificada. [...] Modificações na compreensão são possíveis somente nos limites estabelecidos pelo conteúdo real e potencial de uma obra. Não se pode defender, nem teórica nem artisticamente, uma interpretação tradutória que introduza na obra elementos heterogêneos, que contrariem a ideia objetiva. Se o tradutor, em seu trabalho, impuser a própria ideia contra a ideia da obra, estará encobrindo o sentido original com uma nova interpretação e criando, assim, uma alegoria. (Idem, p. 41-43)

Creio ser necessário mais uma vez relativizar a ‘descoberta’ de “valores ideacionais e estéticos que estejam contidos na obra, seja de modo visíveis, seja de modo latente”, de “conteúdo real” e “sentido original”. O tradutor só pode, como qualquer outro leitor, deduzir possibilidades coerentes com a obra que tem em mãos, a partir principalmente da análise detida que faz dela. Sendo assim, pode chegar a “valores ideacionais e estéticos” que ele *deduz* estarem contidos na obra, não mais que isso. Não se pode chegar à ‘verdade’ da obra e àquilo que ‘realmente’ a constituiria como tal; e ainda que se soubesse exatamente o que o autor pensou ao escrever, pintar ou compor uma obra, não se saberia qual a sua verdade – que em alguma medida escapa ao autor como escapa aos outros indivíduos. A ‘verdade’ (sempre entre aspas) é aquela que o leitor *constrói* a partir de sua leitura (vide Gadamer no início deste capítulo e no capítulo II.2).

No entanto, no mesmo trecho o próprio Levý parece apontar um caminho ou postura para quando se dedica à interpretação de uma obra, um caminho que seduz ao mesmo tempo em que confunde: “Ele não pode impor à obra suas ideias subjetivas, mas pode estabelecer uma nova visão da obra desvendando um de seus aspectos ou acentuando-o de maneira justificada.” (Idem) A mesma problemática indicada no trecho acerca dos ‘valores ideacionais e estéticos contidos na obra’ aparece aqui, e nos coloca

frente a uma questão delicada: como se poderia saber onde acaba a simples interpretação, onde começa a imposição de ideias?

É difícil indicar um limite porque nos parece que mesmo esse limite é passível de interpretação, o que nos leva de volta ao problema inicial: onde a interpretação, onde a imposição? Até onde poderia ir um tradutor sem ser taxado de impositor? Seria considerada interpretação aquilo que o tradutor considera interpretação ou haveria uma régua externa para lhe apontar até onde se pode ir, à revelia do próprio tradutor? A questão é tão delicada que impõe ao estilo desta dissertação uma série de pontos de interrogação, malgrado eles não serem bem-vistos da redação acadêmica.

Creio que Gadamer possa mais uma vez indicar, se não respostas, ao menos questionamentos mais concretos. Retomando em linhas gerais uma das teses de Gadamer em *Wahrheit und Methode*:

> ‚Was ein Text meint, ist daher nicht einem unverrückbar und eigensinnig festgehaltenen Standpunkt zu vergleichen [...] Insofern ist der eigene Horizont des Interpreten bestimmend, aber auch er nicht wie ein eigener Standpunkt, sondern mehr wie eine Meinung und Möglichkeit, die man ins Spiel bringt und aufs Spiel setzt und die mit dazu hilft, sich wahrhaft anzueignen, was in dem Text gesagt ist. Wir haben das oben als Horizontverschmelzung beschrieben. Wir erkennen darin jetzt *die Vollzugsform des Gesprächs*, in welchem eine Sache zum Ausdruck kommt, die nicht nur meine oder die meines Autors, sondern eine gemeinsame Sache ist.“ (GADAMER, 2010, p. 244-246)[20]

As noções de “fusão de horizontes” e de “diálogo” de Gadamer parecem vir a calhar quando se questionam as ideias de imposição e interpretação tal qual aparecem em Levý. Caso se observem elementos (sempre parciais) do texto tanto quanto se observam elementos (também parciais) daquele que o interpreta, pode-se chegar ao menos ao diálogo e à fusão de horizontes gadamerianos, que por definição não podem ser únicos nem imutáveis. Observados com seriedade os elementos (ou “horizontes”) tanto do texto quanto do leitor, a interpretação que deles resulta poderá ser considerada uma das interpretações válidas – uma das fusões de horizontes. Por outro lado, caso se observem apenas os horizontes do leitor e se enfiem texto adentro, ocorre algo que poderíamos chamar de imposição de horizontes.

[20] “Por isso o significado de um texto não pode ser comparado a um ponto de vista imóvel e inexoravelmente fixado, [...] Destarte, o horizonte do intérprete é determinante, mas não como um ponto de vista pessoal que se mantém ou se impõe, antes como uma opinião e uma possibilidade que entram em jogo e que ajudam a incorporar verdadeiramente o que está dito no texto. A esse processo chamamos de fusão de horizontes. Neste ponto passamos a reconhecer a forma como procede o diálogo, no qual o assunto ganha expressão, e que não é só meu ou de meu autor, mas algo comum a ambos.” **(Tradução de Fabrício Coelho)**

O problema é que a própria avaliação do que seria observar ou não horizontes é passível de interpretação, e ela por sua vez, e a próxima também – assim por diante, numa fila de avaliações de avaliações inconclusiva, sem fim.

Parece-me solução mais plausível a de apostar na autoavaliação séria de cada tradutor: mas não sendo ela um método científico, a questão continua não solucionada – mantêm-se os pontos de interrogação. Mantidos eles, traduz-se. *Eppur si muove*. Em poucas palavras: quer se queira ou não – e apesar de toda a pesquisa histórica, filológica e poetológica que possa ter sido realizada pelo tradutor –, em última instância só resta mesmo *um acordo de confiança* do leitor frente àquele que se lança ao trabalho tradutório; confiança, enfim, de que o tradutor o tenha feito com seriedade e sem autoindulgência.

Por fim se passa, na leitura de Levý, à terceira e última fase do trabalho tradutório: a da transposição do modelo.

Acerca da terceira fase Levý aponta três questões principais:

> Do autor original exigimos uma representação artisticamente válida da realidade; do tradutor exigimos uma reformulação artisticamente válida do modelo. O tradutor pode fazer valer seu talento sobretudo na versão linguística; para tanto, necessita, em primeiro lugar, sensibilidade para o estilo. A problemática linguística do traduzir estende-se principalmente às seguintes questões:
> a) a relação de ambos os sistemas linguísticos entre si,
> b) os vestígios da língua original na tradução,
> c) a relação de tensão no estilo da tradução, que surge na medida em que um pensamento é transposto para uma língua na qual ele não foi gerado. (LEVÝ, 2012, p. 46)

A primeira delas é de caráter mais geral: não se relaciona tanto com os textos de saída e de chegada, e sim com os sistemas linguísticos de um e de outro. Levý resumiu num parágrafo só aquilo que talvez seja a base de todos os problemas do traduzir:

> A língua do modelo e a língua da tradução não são linearmente comparáveis entre si. Os recursos linguísticos de ambos os sistemas não são equivalentes e, por isso, não podem ser traduzidos maquinalmente. Os significados e seus valores estéticos não se cobrem com exatidão. Eis por que a tradução é tanto mais difícil quanto maior for o papel da língua na configuração artística do texto. Assim, na tradução de poesia são requeridas uma versatilidade especialmente grande e uma maior liberdade em relação ao todo. (Idem)

Interessante registrar *en passant* que em relação à tradução de poesia, “mais difícil quanto maior for o papel da língua na configuração artística do texto”, teóricos como Haroldo de Campos escreveram que textos formalmente mais desafiadores seriam ensejo

para traduções mais adequadas, porque haveria neles mais espaço para a força criativa do tradutor[21].

Levý continua e chega a uma questão muito cara à presente dissertação: a força rítmica de um texto original frente à criação inadequada de um ritmo no texto de chegada. Entenda-se aqui 'inadequado' como algo que se tentou criar e se falhou num texto de chegada; no caso, especificamente o número de sílabas. Caso a proposta do tradutor não seja a de atentar ao ritmo e sim a, por exemplo, metáforas, então nesse caso a tradução não seria inadequada. Veja-se:

> Pode-se demonstrar quase com exatidão matemática a incongruência entre dois materiais linguísticos quanto à forma e o uso da força – que justamente em razão daquela se torna necessário principalmente na poesia – sobre a língua e o conteúdo de uma obra. Contrastemos algumas sentenças do romance *Colas Breugnon*, de Romain Rolland, no original e na tradução alemã [de Erna Grautoff]:
>
> > Saint Martin soit béni. / Les affaires ne vont plus. / Inutile de s'éreinter. / J'ai assez travaillé / dans ma vie. / Prenons un peu de bom temps. / Me voici à ma table, / un pot de vin à ma droite, / l'encrier à ma gauche; / un beau cahier tout neuf, / devant moi, / m'ouvre ses bras. / A ta santé, mon fils, / et causons! / En bas, ma femme tempête.
>
> (6 – 6 – 7 – 6 + 3 – 7 – 7 – 7 – 6 – 6 + 3 – 4 – 6 + 3 – 6 = 83 sílabas em 15 segmentos).
>
> > Gelobt sei der heilige Martinus. / Mit den Geschäften ist es aus und vorbei. / Ein eitles Tun wär's, / sich noch weiter abzurackern. / Ich habe in meinem Leben genugsam gearbeitet. *I* Jetzo will ich mir's ein wenig wohl sein lassen. / Da sitze ich an meinem Tische nieder, / rechts einen Humpen Wein, / links das Tintenfaß. / Vor mir liegt ein gar schönes neues Heft, / das mir zum Schreiben winket. / Zum Wohl, alter Junge, / nun laß uns schwatzen! / Unten belfert meine Frau.
>
> (10 – 11 – 5 – 8 – 8 + 7 – 5 – 7 – 11 – 6 – 6 – 10 – 7 – 7 – 5 – 7 = 119 sílabas em 16 segmentos).

Levý parece perceber o quanto perde de força expressiva uma tradução quando o aspecto rítmico se torna secundário e subjugado ao aspecto semântico, ainda que admita que um verso de 6 sílabas cria efeitos diversos num leitor formado na tradição francesa e num formado na tradição alemã (Idem, p. 48). A diferença não seria, no entanto, algo negativo, e até contribuiria para criar na tradução traços estrangeirizantes benéficos à obra no texto de chegada – que é, não nos esqueçamos, uma tradução, e que não precisa, pelo menos desde a publicação de "Ueber die verschiedene Methoden des Uebersetzens"

[21] Levando às últimas consequências a reversão assim praticada, inverti outra objeção tradicional à tradução de poesia: quanto mais difícil ou mais elaborado o texto poético, mais se acentuaria aquele traço principal da impossibilidade da tradução. No caso da *recriação*, dar-se-ia exatamente o contrário: "quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação". (Exemplifico: do ponto de vista da *transcriação*, traduzir Guimarães Rosa seria sempre mais possível, enquanto "abertura", do que traduzir José Mauro de Vasconcelos; traduzir Joyce mais viável, enquanto "plenitude", do que fazê-lo com Agatha Christie). (CAMPOS, 2011, p. 16)

(1813, “Sobre os diferentes métodos do traduzir“) de Schleiermacher, necessariamente esconder seus traços estrangeiros.

Levý segue seu texto retomando uma das ideias mais populares acerca da diferença dos sistemas linguísticos: a ideia de que modos diferentes e com diversas categorizações nomeariam aspectos do ‘mundo real’ (Ibidem, p. 49-50). Como não é tema desta dissertação a questão da representação, criação ou modulação do mundo através da linguagem, limito-me a registrar que não compartilho dos pressupostos de Levý de que “o vocabulário das diferentes línguas traz um número variável de termos para designar os diferentes âmbitos da realidade” e de que “as línguas em si são sistemas de comunicação que através do conjunto de seus recursos conseguem, em geral, transmitir as mesmas informações” (Idem). Contrapontos às ideias de Levý e de boa parte dos teóricos universalistas podem ser encontrados em Whorf (1956)[22], Gipper (1972), Weisgerber (1973) e Härtl (2009), por exemplo.

A partir da apresentação com diversos exemplos (tempos gramaticais do alemão e do inglês, uso de diminutivos no russo e muitos outros bastante pontuais [LEVÝ, 2012, 51-52]) de diferenças rítmicas e semânticas existentes entre duas línguas, Levý passa à etapa “b” da sua terceira e última fase de trabalho tradutório, que resume (à etapa) nas seguintes palavras:

> b) O estilo do tradutor sempre trará, em última análise, traços da necessária tomada de decisão sob a influência do modelo. Há uma influência direta e uma indireta da expressão linguística do original sobre a tradução, o que possui efeitos positivos e negativos. Precisamente, a influência direta se manifesta pela presença de construções inorgânicas que são criadas seguindo o original e pela ausência daqueles recursos expressivos em alemão de que a língua do modelo não dispõe. Não nos ocuparemos demasiadamente destes fenômenos linguísticos, visto haver uma extensa literatura sobre este assunto. (Idem, p. 53)

Trata-se, portanto, daquilo que se costuma chamar de ‘estilo do autor’ na obra original, e que está intimamente ligado às formulações e às ordenações gramaticais de sua língua. Há tradutores que optam pela criação de um texto com ordens sintáticas pouco afins à sua língua e mais à língua do autor original (exemplo disso seriam as frases numa tradução do alemão para o português em que não se segue a ordem sujeito-verbo-predicado, que seria mais comum no português) para dar o ‘tom estrangeirizante’; outros

[22] Uma visão muito pouco ortodoxa acerca da dita Hipótese de Sapir-Whorf pode ser encontrada no artigo de Adan Phelipe Cunha, “Contrastando Sapir (d)e Whorf na ‘Hipótese de Sapir-Whorf’”, publicado nos anais da revista SETA (Unicamp). Disponível em: http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/issue/view/125 (acesso em 2 de novembro de 2017)

tradutores preferem anular esses estranhamentos criando frases que soem mais naturais na língua de chegada. Resultado disso seria, no exemplo dado por Levý, o fato de "Tradutores experientes do russo evita[rem], por exemplo, o particípio adverbial tipicamente russo de tal forma que a frequência dos particípios nestes casos é **menor do que na prosa original [que se escreve originalmente em russo, não em traduções]**" (Ibidem, grifo meu)

Finalmente, o último aspecto da última fase de trabalho tradutório tal qual proposto por Jiří Levý seria a "c) a relação de tensão no estilo da tradução, que surge na medida em que um pensamento é transposto para uma língua na qual ele não foi gerado"; apresentado da seguinte maneira:

> c) Além das dificuldades que decorrem da incongruência de duas línguas e da influência da versão linguística do modelo sobre a tradução, surgem certas desvantagens linguísticas para o tradutor, visto que a expressão da tradução não é genuína, que o pensamento *ex post* é transformado em um material no qual e para o qual ele originariamente não fora criado. Decorre daí que a expressão linguística na obra traduzida não é absoluta, mas sim representa uma de muitas possibilidades. (Ibidem, p. 54)

O trecho é bastante rico de concepções tradutórias, mas a que mais me chama a atenção é o de que a "expressão linguística na obra traduzida não é absoluta, mas sim representa uma de muitas possibilidades" (característica que Levý parece considerar negativa, uma falha que *infelizmente* não se consegue evitar). Sendo a tradução nas palavras de Levý um trabalho decisório, o resultado (o texto traduzido) não pode ser único, nem certo, nem absoluto. É sempre apenas uma possibilidade, que pode ser mais ou então menos coerente com as ideias do tradutor; que pode ser mais ou então menos interessante do ponto de vista de uma linha teórica – não importa, a tradução é e se mantém *cristalização de uma possibilidade*.

Parece-me também muito sensata a ideia um pouco polêmica de que "a expressão da tradução não é genuína, que o pensamento *ex post* é transformado em um material no qual e para o qual ele originariamente não fora criado" (Idem). Creio serem necessárias relativizações e cuidados na teorização da tradução como texto 'não genuíno' (a formulação não me parece feliz, mas não tenho conhecimentos de tcheco para analisar a opção vocabular original de Levý; se é menos ou mais enfática). De qualquer forma, apesar da negação total que teóricos como Haroldo de Campos (vide capítulos II.1. "Isomorfismo e transcriação segundo Haroldo de Campos" e II.3. "Hierarquia original-tradução" da presente dissertação) apresentam acerca da hierarquização do texto original

e do texto traduzido, alinho-me a Levý na noção de que a tradução está subordinada ao original: não acho que se possa colocar original e tradução na mesma posição, nem autor e tradutor. Por maiores que sejam o trabalho e a dedicação de um tradutor da *Divina Comédia*, por exemplo, não me parece razoável colocá-lo na mesma posição de Dante. Mais sobre o assunto nos dois capítulos supracitados.

Levý traça então nessa etapa um paralelo entre o trabalho tradutório e a atuação, e aproveita de G. Bojadžijev aquilo que o teórico considerava as três falhas mais comuns cometidas pelo ator: o maneirismo, a caracterização apenas externa de personagens e o 'jogo natural'. Transpostas para o trabalho tradutório, as três seriam as seguintes:

> 1. O maneirismo: em lugar da fantasia criativa, o ator confia em sua memória profissional e seus costumes; ele não expressa de maneira nenhuma o verdadeiro caráter das personagens, mas sim suas ideias banais acerca das pessoas; seja copiando de outras apresentações teatrais, seja repetindo persistentemente uma forma expressiva que ele certa vez tenha criado. Compare-se a isso a "poetização" banal, o sentimentalismo e os maneirismos na tradução.
> 2. A caracterização externa das personagens: contente por ter apreendido algum traço de caráter da personagem, o ator submete todo o seu desempenho a este traço de caráter e cria, assim, uma figura anedótica; ele não se guia, deste modo, pelo caráter em sua totalidade, mas pela concepção teórica unilateral que tem desse caráter. Compare-se a isso a "imitação" dos aspectos característicos da linguagem das pessoas, a amplificação de expressões intensas, o excesso de diminutivos em traduções de literatura infantil, etc.
> 3. O "jogo natural": na busca pela veracidade da expressão, o ator age segundo sua própria natureza, ele é "ele mesmo" e experimenta subjetivamente as emoções representadas; o resultado é um nivelamento das personagens. Algo bem semelhante se dá no nivelamento estilístico do modelo pelo estilo próprio do tradutor. (Idem, p. 58)

Tendo em mente as chamadas 'três falhas comuns da atuação' e pensando nelas sob o prisma da tradução, o tradutor faria segundo Levý um trabalho mais satisfatório porque evitaria ganhar ou manter vícios de linguagem e de concepção literária. Lembrar-se delas seria então uma preocupação contínua, um auxílio durante todos os anos de atuação profissional do tradutor, mesmo e principalmente quando ele já for experiente. Não basta, é claro, tê-las em mente para fazer um trabalho coerente, mas o trabalho tem muito a ganhar quando elas são levadas em conta.

> É na circunstância em que o tradutor possui diversas possibilidades estilísticas à disposição e precisa decidir entre elas segundo as exigências e o contexto que começa o processo de descobrir e selecionar. Nesse momento acaba o artesanato e começa a arte. [...] Falta de imaginação, o traço característico de tradutores sem talento, é o caso mais frequente. Por outro lado, tradutores criativos e linguisticamente ousados muitas vezes não estão em condições de avaliar de modo suficientemente confiável a suportabilidade dos recursos linguísticos originais que utilizam e se subordinar às intenções estilísticas do autor. (Ibidem, p. 58-59)

Levý descreve aquelas que seriam as duas características centrais no tradutor de literatura (a imaginação e a disciplina [Idem, p. 59]), mas afirma que frequentemente elas

não se encontram numa mesma pessoa. A alguns faltaria a criatividade estilística, a outros a disciplina de avaliar entre suas possibilidades aquela que melhor serve à obra e de "se subordinar às intenções estilísticas do autor". Esse último traço é rechaçado pelo importante teórico da tradução Haroldo de Campos, como já se apontou na página anterior, para o qual não haveria nem poderia haver 'subordinação' ao texto original: original e tradução, assim como autor e tradutor, não se hierarquizariam (a dicotomia autor *versus* tradutor nem faria muito sentido, já que seriam ambos simplesmente autores cujas obras se ligariam no tempo e no espaço). Ao escrever sobre as reflexões tradutológicas de Walter Benjamin, escreve Campos o que se segue:

> De minha parte, entendo que há um resíduo "substancialista" na teoria da tradução exposta por Benjamin. Este ocorre na "substancialização idealizante do original", quando o ensaísta judeu-alemão introduz uma "distinção categorial" (*Rangunterschied*) entre *Dichtung* (poesia) e *Umdichtung* (tradução de poesia, "transpoetização"), preservando assim a hierarquia do original em relação à tradução [...]. (CAMPOS, 2011, p. 119)

Nos capítulos II.1 e II.3 nos aprofundaremos nas reflexões de Campos sobre o assunto. Basta indicar por ora que a afirmação de Levý não é ponto pacífico, apesar de ser mais afim aos pressupostos da presente dissertação.

Por fim, Levý arremata seu artigo reunindo o que vinha dizendo nas linhas anteriores que espera do tradutor literário (e o faz utilizando os pressupostos de possibilidade de 'entendimento perfeito' ou 'correta interpretação' já devidamente relativizados no corpo desta pesquisa):

> Quanto mais perfeitamente o tradutor compreende a obra, mais consistentemente ele consegue predefinir a escolha dos recursos tradutórios. Quanto maior for seu talento artístico e linguístico, mais perfeitos recursos estarão à sua disposição para a apreensão dessa correta interpretação.
> Os requisitos que se colocam para o tradutor também determinam mais detalhadamente que tipo de talento a arte de traduzir demanda: acima de tudo, trata-se da imaginação, da capacidade de objetivar e do talento estilístico. (LEVÝ, 2012, p. 59-60)

Retomando então todas as etapas de trabalho tradutório tal qual propostas por Levý, temos os seguintes elementos: **1. Apreensão do modelo**: a) apreensão filológica do texto, b) valores estilísticos da expressão verbal, c) valores de estilo e conteúdo; **2. Interpretação do modelo**: a) a busca pelo sentido objetivo da obra, b) o ponto de vista interpretativo do tradutor, c) a interpretação dos valores objetivos da obra a partir deste ponto de vista; e **3. Transposição do modelo**: a) a relação de ambos os sistemas linguísticos entre si, b) os vestígios da língua original na tradução, c) a relação de tensão

no estilo da tradução, que surge na medida em que um pensamento é transposto para uma língua na qual ele não foi gerado.

Como apontado no início deste capítulo, o próprio Levy admitia que essas três fases – cada uma com três subfases – na prática não são feitas de modo separado, nem (em muitos casos) de como consciente. Não se trata, portanto, de listar o que se apreende no processo tradutório segundo as fases de Levý, nem de transformá-lo (mesmo que se tentasse, seria sem sucesso) num processo maquinal. Basta ter em mente, ainda de que modo vago, as reflexões propostas por Levý sobre a importância da análise literária da obra em questão, assim como alguns dos procedimentos que ele sugere.

Por exemplo, parece-me que as reflexões que ele propõe em "3. Transposição do modelo" são aquelas que o tradutor faz tendo ou não um texto em mãos para traduzir; são as concepções mais gerais sobre a natureza das línguas e a relação interna do par linguístico com o qual trabalhará o tradutor; são, enfim, acepções que norteiam toda a reflexão teórica e a prática do mesmo. Sendo assim, não me parece necessário discorrer sobre elas sempre que se vai traduzir um texto. Elas precedem a e procedem da prática tradutória.

A etapa "1.a) Apreensão do modelo" seria híbrida, mas ainda assim necessária no momento mesmo do traduzir: a apreensão filológica do texto é em parte pressuposta ("saber" a língua em questão, o que é sempre relativo) e em parte específica do texto que se tem em mãos, caso haja dificuldades do tradutor (principalmente nos âmbitos puramente semântico ou sintático) com passagens ou termos do texto que traduz. Já os valores estilísticos da expressão verbal e os valores de estilo e conteúdo me parecem merecer um trabalho mais consciente, por serem individuais; ou seja: mais claramente próprias daquele texto e daquele autor em questão.

A fase 2, "Interpretação do modelo", parece-me importantíssima, ainda mais quando a tradução é desenvolvida no meio acadêmico. Trata-se de delimitar os pressupostos teóricos do tradutor, definir o que ele vê na obra e depois ligar ambas reflexões. Relativizando-se a noção mais otimista e cartesiana de Levý de que seria possível extrair os 'sentidos objetivos da obra', pode-se apreender dessa segunda fase a ideia de que uma reflexão consciente é central para a tradução coerente de literatura.

Ganha agora outros e mais profundos contornos o excerto de Koller reproduzido no início deste capítulo, a partir do qual se pode apreender a centralidade de uma análise

detida do texto original para dela elencar uma hierarquia dos valores levados em conta no traduzir: retomando os apontamentos bastante concretos de Jiří Levý nos foi possível, enfim, delimitar de que modo se pode fazer uma análise literária voltada para a prática tradutória.

> Der Übersetzer [...] hat bei jedem Text als Ganzem wie auch bei Textsegmenten die Aufgabe, eine *Hierarchie der in der Übersetzung zu erhaltenden Werte* aufzustellen, aufgrund deren er eine *Hierarchie der Äquivalenzforderungen* bezüglich des betreffenden Textes bzw. Des betreffenden Textsegmentes ableiten kann. [...] Der Aufstellung einer solchen Hierarchie der zu erhaltenden Werte muss eine *übersetzungsrelevante Textanalyse* vorausgehen. (KOLLER, 2011, pp. 269-270)[23]

[23] O tradutor [...] tem a tarefa, tanto em relação ao texto como um todo quando em relação aos segmentos de texto, de instituir uma *hierarquia dos valores levados em conta no traduzir*, a partir da qual ele poderá desenvolver uma *hierarquia das exigências de equivalência* relacionada ao texto ou ao segmento de texto em questão. [...] Uma *análise textual que leve em conta o traduzir* deve vir antes do instituir de uma tal hierarquia.

# *CAPÍTULO II: HERANÇAS TRADUTÓRIAS E UMA PROPOSTA*

## II.1. Isomorfismo e transcriação segundo Haroldo de Campos

Os conceitos de ‘isomorfismo’ e ‘transcriação’ tal qual cunhados por Haroldo de Campos (1929-2003) formam uma linha de desenvolvimento teórico, partindo daquele e chegando a esta. Durante décadas de trabalho tradutório, Campos criou e apurou diversas frentes teóricas (além das duas já citadas, poder-se-ia citar o ‘paramorfismo’ [CAMPOS, 1976]; também diversos conceitos específicos, como os de ‘transfingimento’ e de ‘transculturação’) que acompanham suas reflexões acerca do traduzir, mas creio que a partir dos dois pontos exemplares do isomorfismo e da transcriação se pode chegar às questões centrais apontadas pelo teórico.

Por várias décadas houve uma dificuldade de trabalhar com os textos teóricos de Haroldo de Campos pelo fato de suas ideias estarem espalhadas em prefácios, posfácios, artigos e ensaios em jornais, antologias e livros de ficção publicados por pelo menos 40 anos, da década de 60 aos anos 2000. Pouquíssimas reuniões desses textos apareceram durante a vida do autor (e os que surgiam eram logo ultrapassados por uma reflexão teórica que suplantava a anterior). Somente perto ou já depois da morte do autor foram reunidos todos os textos considerados centrais ou exemplares de seu percurso teórico; as duas reuniões tidas como referência nesta dissertação são *Da Transcriação: poética e semiótica da operação tradutora* (org. Sônia Queiroz, Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2011) e *Transcriação* (org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega, São Paulo: Perspectiva, 2015).

Haroldo de Campos sempre apontou que suas reflexões teóricas se originaram da prática tradutória (cf. CAMPOS, 2015, p. 77) que se iniciou na década de cinquenta quando da criação do grupo Noigandres com Augusto de Campos e Décio Pignatari, e que foi continuada na década de sessenta no momento em que, já com a colaboração de Boris Schnaiderman, os autores se concentraram na tradução de poesia russa. A primeira reflexão teórica de fôlego foi apresentada em 1962 (III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, na Paraíba) e publicada em 1963. Em 1969 surgem alguns textos sobre

e com traduções a partir do russo, do alemão, do grego, do italiano e do mandarim (*A arte no horizonte do provável* [Perspectiva, 1969]).

As reflexões de Campos evoluíram constantemente, e a criação de neologismos que dessem conta do processo tradutório (isomorfismo, paramorfismo, recriação, transcriação, reimaginação, transtextualização, transparadisação, transluciferação) parecem indicar um trabalho quase febril e abertamente insatisfeito com a terminologia e os conceitos correntes na teoria da tradução (fidelidade, subserviência, tradução literal) (cf. CAMPOS, 2015, p. 79). Essa insatisfação colocava às claras algumas ideias que de fato se sustentavam mal, como é o caso da ideia de 'fidelidade': fidelidade a quê? A qual aspecto do texto? Ao texto todo? Seria possível ser fiel ao texto todo? Seria possível 'traduzir respeitando o desejo do autor'? Pode-se saber qual é o desejo do autor? Pode-se ser fiel a tal desejo, caso se descubra qual ele foi? Perguntas se acumulam e de modo geral têm respostas apenas parciais – ao menos na área de tradução de poesia. Podem-se formular diversas objeções às teorias de Haroldo de Campos, e eu mesmo formularei várias nas próximas páginas, mas é difícil não admirar a inquietude intelectual que o fez procurar, aperfeiçoar e depois levar ao extremo alguns novos caminhos na teoria da tradução – bons ou ruins, úteis ou inúteis, bem-acabados ou mal-acabados, não importa muito: foram novos, e foram caminhos.

O conceito de isomorfismo percorreu um caminho de constante reelaboração antes de transformar-se naquilo que mais tarde recebe o nome de transcriação: embora sem ser ainda metodicamente teorizado, foi intuído (o isomorfismo) em textos esparsos já da década de 1960; só mais tarde transformaram-se essas noções esparsas naquilo que chamamos hoje de isomorfismo.

Para explicá-lo é possível recorrer à definição dada por Marcelo Tápia (2007) que, por sua vez, cita primeiramente o seguinte trecho do próprio Campos:

> [Obtém-se pela tradução] em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS, 1981, apud TÁPIA, 2007)

Essa é a definição clássica, de cuja linguagem concisa é possível depreender quase todas as características principais do processo isomórfico. Tápia vai adiante e destrincha, então, a definição haroldiana nas seguintes ideias centrais:

> Segundo o *Dicionário Houaiss*, 'isomorfismo' pode ser definido como "fenômeno pelo qual duas ou mais substâncias de composição química diferente se apresentam com a

> mesma estrutura cristalina" (2001, p. 1656); conforme a *Larousse*, são isomorfas "duas substâncias químicas que apresentam a mesma estrutura cristalina", sendo que tais substâncias "geralmente possuem um grande parentesco de constituição química e têm a propriedade de poderem substituir-se mutuamente na formação de um mesmo cristal, chamado 'solução sólida'" (p. 3252). Substâncias, portanto, diversas, mas capazes de substituição mútua, por analogia de estrutura. (TÁPIA, 2007)

Na expressão 'analogia de estrutura' talvez esteja a chave para o entendimento do conceito. Na palavra 'analogia' pressupõem-se 'semelhanças' e certo 'paralelismo', mas de modo algum 'equidade' ou 'igualdade', e justamente esse ponto me parece ser o mais valioso da contribuição de Haroldo de Campos quando da formulação do termo 'isomorfismo': aceitando a impossibilidade da reprodução interlingual de textos (ou, na terminologia de Toury, aceitando a inexistência de 'solution[1]' para o 'problem[1]' [vide a introdução desta dissertação]), Campos traça como objetivo da tradução de literatura a criação de estruturas análogas àquelas originais; a autonomia e, principalmente, a diferença entre texto de saída e texto de chegada seriam dadas desde o início, seriam *conditio sine qua non*.

Ainda na expressão 'analogia de estrutura' se pode notar o delimitar metódico através do termo 'de estrutura', e daí vislumbrar o que é de fato levado em consideração no processo tradutório tal qual proposto por Campos: as características formais, estruturais, 'arquitetônicas' da poesia, que seriam justamente aquelas que a diferenciam da prosa (vide capítulo I.2).

Em outras palavras, apesar de o poema ser composto de diversos elementos formais e não-formais, semânticos e históricos, a primazia caberia àqueles formais, que seriam por isso tratados com especial atenção no processo de criação de um texto poético na língua de chegada. A esse primado dos aspectos formais dedicou Haroldo de Campos um bom espaço em seus textos teóricos:

> *Mitteilung* [o que se comunica], [ou seja,] aquilo que o tradutor abandona, aquilo a que ele renuncia, é *Die Wiedergabe des Sinnes*, a redoação do sentido, do sentido referencial, o comunicativo; [no entanto,] o dado que cabe ao tradutor dar ou redoar, *Wiedergabe*, é a forma, *Wiedergabe der Form*, "redoação da forma", desonerando-se da transmissão do sentido referencial, do trabalho de transmitir esse sentido raso e comunicacional. Isso permite que o tradutor se concentre na sua missão doadora essencial, que é justamente aquela de perseguir a *Art des Meinens* a *Art der intentio*, o "modo de significar", o "modo de intencionar", ou, usando uma expressão de Umberto Eco, "o modo de formar" do original, ao invés de buscar o mero conteúdo comunicacional. (CAMPOS, 2011, p. 92)

A partir do conceito de isomorfismo foi mais tarde cunhado aquele outro que seria a estação final da trajetória de Campos (ulissíaca, como o é todo caminho de busca): o da transcriação.

O ponto de partida das reflexões de Campos rumo ao conceito de transcriação é o postulado corrente da suposta intraduzibilidade da poesia (CAMPOS, 2015, p. 84-85), que o autor inverte ao propor a possibilidade, em princípio, de recriação de qualquer texto poético: abrindo mão da primazia da informação semântica (que não é ignorada, mas apenas posta em função da informação estético-formal, e não o contrário), abrindo mão de conceitos como o de 'fidelidade' pura e simples e até do conceito de hierarquia original-tradução, Campos propõe uma "criação paralela, autônoma porém recíproca" (CAMPOS, 2011, p. 34). Amparado pelas investigações do filósofo Max Bense (1910-1990) e do linguista russo Roman Jakobson (1896-1982), segundo os quais, respectivamente, a "informação estética de um poema é coincidente com a totalidade de sua realização" (cf. CAMPOS, 2015, p. XIV) e a "equação verbal" (Idem) seria irredutível, Campos encontra as bases de que necessitava para postular os elementos da "transposição criativa" ou, em suas palavras, da transcriação, visto que na recriação poética "o parâmetro semântico será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora" (CAMPOS, 1975, p. 5).

Radicalizados, então, os elementos do isomorfismo e quebra da hierarquia original-tradução, Haroldo de Campos propõe aquilo que nomeia *transcriação*:

> Pedagogicamente, o procedimento do poeta-tradutor (ou tradutor poeta) seria o seguinte: descobrir (desocultar), por uma "operação metalinguística" voltada sobre o plano formal (da expressão ou do conteúdo), qual o código de "formas significantes" de que o poema representa a mensagem ou realização *ad hoc* (qual a equação de equivalência, de comparação e/ ou contraste de constituintes, levada a efeito pelo poeta para construir o seu sintagma); em seguida reequacionar os constituintes assim identificados, de acordo com critérios de relevância estabelecidos *in casu*, e regidos, em princípio, por um isomorfismo icônico, que produza o mesmo sob a espécie da diferença na língua do tradutor (*paramorfismo*, com a idéia de paralelismo – como em paráfrase, em paródia ou em paragrama – seria um termo mais preciso, afastando a sugestão de "igualdade" na transformação, contida no prefixo grego *iso*-). Os mecanismos da "função poética" instruiriam essa "operação metalinguística", por assim dizer, de segundo grau. (CAMPOS, 2015, p. 93)

O que vou apresentar como proposta tradutória no capítulo II.5 desta dissertação se diferencia do que Campos propôs em dois pontos essenciais: no âmbito teórico, postulo a retomada da hierarquia original-tradução; no âmbito da prática tradutória, postulo tanto o emprego de células métricas quanto a contagem de todas as sílabas métricas (inclusive da última átona) no agrupamento de tais células, por entender que, se o ritmo é criado com todo o corpo semântico-fonético do poema, então todo ele precisa ser levado em conta da criação de uma tradução do mesmo. Mais sobre isso no capítulo II.5.

Marcelo Tápia apresenta aquela que seria a consequência mais profunda da prática tradutória tal qual proposta por Campos quando este formula a transcriação:

> Porém, o ponto mais importante da concepção de Haroldo sobre transcriação – que se define e se arma no conjunto de seus textos sobre o assunto (dos quais os artigos aqui recolhidos representam relevante parte) – talvez seja e explicitação de que seu caminho, como transcriador, parte de critérios originados da observação de elementos intratextuais para chegar a um novo texto que, "por desconstrução e reconstrução da história, *traduz a tradição*, reinventando-a" (CAMPOS, 2015, p. 39). **Para tanto, o ato de "construção de uma tradução viva" será "um ato até certo ponto usurpatório, que se rege pelas necessidades do presente de criação"**. **Em vez de buscar reconstruir um mundo passado, a visão haroldiana decide pela reinvenção de uma tradição, inserida em novo contexto**: o texto, portanto, transforma-se na "viagem", e seu ponto de chegada acolhe-o de modo a participar de sua **reestruturação, para a qual o presente, a releitura e a comunicação em novo espaço e em novo tempo são determinantes**." (TÁPIA, apud CAMPOS, 2015, p. XVIII, grifo meu)

Há algo da hermenêutica de Gadamer nas ideias de "reconstrução da história" e de "reinvenção" haroldianas (que o brasileiro de fato lera), mas a diferença central estaria entre o equilíbrio de forças proposto por Gadamer na equação 'leitor-coisa lida', e o que chamo de 'desequilíbrio de forças' na equação 'leitor-coisa lida' haroldiana – que pode ser observado na ostensiva presença da poética de Haroldo de Campos naquilo que traduziu e na quase transformação de alguns poetas antigos em poetas concretos (penso, por exemplo, na famosa tradução que fez de Bashô, reproduzida abaixo).

O velho tanque
rã salt'
tomba
rumor de água

(CAMPOS, 1977, p. 62)

古池 蛙飛び込む 水の音
(BASHÔ, apud CAMPOS, 1977, p. 62)

É certo que não se pode mais, após tudo o que se escreveu sobre o assunto, negar a presença da poética e das preferências críticas do tradutor naquilo que traduz, muito menos exigir a invisibilidade do tradutor – invisibilidade que não pode existir na tradução de literatura. O próprio Gadamer já apontava a participação do leitor-tradutor no diálogo hermenêutico. No entanto, creio que por compreensíveis questões históricas Haroldo de Campos inverte o campo de forças de tradutor-texto original: se as linhas teóricas tradicionais ditavam importância total do texto traduzido e nula do tradutor, exigindo sua

invisibilidade no texto traduzido, Campos alça o poder do tradutor a níveis altíssimos e derruba o do texto original: inverte-se a balança.

Creio que o que reconfigurou tal situação ‘tradutor-texto’ e àquilo que chamo de ‘desequilíbrio de forças’ foi a quebra da hierarquia original-tradução proposta por Haroldo de Campos na formulação da transcrição: ora, se o traduzir se equipara à criação original de textos e se a tradução ocupa o mesmo espaço do texto original, então não haveria motivo para não lançar mão de liberdade criativa quase total. Mesmo se na teoria transcriativa tal quebra de hierarquia levaria a uma igualdade de termos amparada sempre pela análise formal do texto original (CAMPOS, 2015, p. 93), o que creio ver na prática é a soberania do tradutor – vide tradução reproduzida acima.

O que me parece interessante buscar no trabalho tradutório contemporâneo não é nem o retorno à ‘situação pré-Campos’ de suposta invisibilidade do tradutor, nem a manutenção total da ‘situação Campos’ de soberania do tradutor; e sim buscar um espaço entre os dois pólos, de modo que a balança, enfim, equilibre-se ou chegue o mais próximo possível disso.

Sem perder de vista alguns dos conceitos centrais de Campos, como o das estruturas formais paralelas e o de preponderância do aspecto formal dum poema no processo de tradução, parece-me que Paulo Henriques Britto (1951- ) aponta um ponto de equilíbrio mais interessante a um trabalho tradutório como o que se quer nesta dissertação: trabalho que se quer diálogo gadameriano, no qual a balança não pese muito para nenhum dos dois lados.

## II.2. Fusão de horizontes e imposição de horizontes

O conceito de 'fusão de horizontes' (Horizontverschmelzung) foi cunhado pelo filósofo da linguagem Hans-Georg Gadamer (1900-2002) e representa aquilo que aconteceria num processo hermenêutico válido, num processo bem-sucedido de interpretação.

Partindo dos pressupostos de que 1) não há um sentido a se des-cobrir num texto, numa fala ou em qualquer conjunto linguístico, de que o sentido não é como um tesouro que se encontra intacto ao abrir um baú ou puxar um pano; 2) de que não há apreensão de sentido sem alguma influência de tudo aquilo que o leitor é, sente e tem como contexto histórico-cultural; e, por fim, 3) de que a chave da interpretação também não está, por outro lado, totalmente nisso que o leitor é, sente, e tem como contexto histórico-cultural; partindo desses três pressupostos Gadamer encontra uma formulação que não depende totalmente do objeto a ser compreendido e nem completamente daquele que o compreende: a fusão de horizontes.

A fusão de horizontes pressupõe ela mesma outros dois conceitos: o de fusão e o de horizonte. Em pouquíssimas palavras, o horizonte corresponderia a tudo o que o leitor carrega e é; a fusão à criação de algo novo, que se dá no encontro desses horizontes do leitor com aqueles do texto, resultando em algo novo que não é nem do texto nem de quem o lê. Em palavras mais hábeis e mais numerosas, explana o próprio Gadamer esses conceitos (e reproduzo aqui a explicação inteira – ainda que relativamente longa – por entender que eu não poderia explicá-los melhor):

> Das Gespräch ist ein Vorgang der Verständigung. So gehört zu jedem echten Gespräch, daß man auf den andern eingeht, seine Gesichtspunkte wirklich gelten läßt und sich insofern in ihn versetzt, als man ihn zwar nicht als diese Individualität verstehen will, wohl aber das, was er sagt. Was es zu erfassen gilt, ist das sachliche Recht seiner Meinung, damit wir in der Sache einig warden können. […] Gewiß heißt das nicht, daß die hermeneutische Situation gegenüber Texten der zwischen zwei Gesprächspersonen völlig gleicht. Handelt es sich doch bei Texten um 'dauemd fixierte Lebensäußerungen (DROYSEN, 1937, p. 63), die verstanden werden sollen, und das bedeutet, daß nur durch den einen der beiden Partner, den Interpreten, der andere Partner des hermeneutischen Gesprächs, der Text, überhaupt zu Worte komme. Nur durch ihn verwandeln sich die schriftlichen Zeichen zurück in ihren Sinn.Gleichwohl kommt durch diese

Rückverwandlung in Verstehen die Sache selbst, von der der Text redet, ihrerseits zur Sprache. Es ist wie beim wirklichen Gespräch, daß die gemeinsame Sache es ist, die die Partner, hier den Text und den Interpreten, miteinander verbindet. So wie der Übersetzer als Dolmetsch die Verstandigung im Gesprach nur dadurch ermöglicht, daß er an der verhandelten Sache teilnimmt, so ist auch gegenüber dem Text die unentbehrliche Voraussetzung für den Interpreten, daß er an seinem Sinn teilnimmt.

Es ist also ganz berechtigt, von einem *hermeneutischen Gespräch* zu reden. Dann folgt daraus aber, daß das hermeneutische Gespräch sich wie das wirkliche Gespräch eine gemeinsame Sprache erarbeiten muß und daß diese Erarbeitung einer gemeinsamen Sprache ebensowenig wie beim Gespräch die Bereitung eines Werkzeuges für die Zwecke der Verständigung ist, sondem mit dem Vollzug des Verstehens und der Verständigung selbst zusammenfällt. Auch zwischen den Partnem dieses 'Gesprachs' findet wie zwischen zwei Personen eine Kommunikation statt, die mehr ist als bloße Anpassung. Der Text bringt eine Sache zur Sprache, aber daß er das tut, ist am Ende die Leistung des Interpreten. Beide sind daran beteiligt.

Was ein Text meint, ist daher nicht einem unverrückbar und eigensinnig festgehaltenen Standpunkt zu vergleichen, der dem, der verstehen will, nur die eine Frage nahelegt, wie der andere zu einer so absurden Meinung kommen kann. In diesem Sinne handelt es sich im Verstehen ganz gewiß nicht um ein 'historisches Verständnis', das die Entsprechung des Textes rekonstruierte. Vielmehr meint man *den Text selbst zu verstehen.* Das bedeutet aber, daß die eigenen Gedanken des Interpreten in die Wiedererweckung des Textsinnes immer schon mit eingegangen sind. Insofern ist der eigene Horizont des Interpreten bestimmend, aber auch er nicht wie ein eigener Standpunkt, den man festhält oder durchsetzt, sondern mehr wie eine Meinung und Möglichkeit, die man ins Spiel bringt und aufs Spiel setzt und die mit dazu hilft, sich wahrhaft anzueignen, was in dem Texte gesagt ist. Wir haben das oben als Horizontverschmelzung beschrieben. Wir erkennen darin jetzt *die Vollzugsform des Gesprächs,* in welchem eine Sache zum Ausdruck kommt, die nicht nur meine oder die meines Autors, sondem eine gemeinsame Sache ist. (GADAMER, 2010, p. 239-246)[24]

---

[24] O diálogo é um processo de se chegar ao entendimento. Todo diálogo autêntico implica, portanto, que um leve o outro em consideração, aceite de fato o seu ponto de vista como válido, que um se coloque no lugar do outro, não querendo entendê-lo como individualidade, mas sim o que diz. O que deve ser apreendido é o valor pragmático do seu pensamento, com o que podemos chegar juntos a um acordo sobre o assunto. [...] Isso não significa, é claro, que a situação hermenêutica de interpretação de textos iguale-se inteiramente a uma conversa entre duas pessoas. Textos são "expressões de vida fixadas permanentemente" (DROYSEN, 1937, p. 63) que devem ser compreendidas, e isso significa que só através de um dos dois interlocutores, o intérprete, o outro interlocutor do diálogo hermenêutica, ou seja, o texto, ganha voz. Só através dele os sinais escritos convertem-se de novo no seu sentido. É pela reconversão em compreensão que o assunto do qual o texto fala ganha por seu turno expressão. É como numa conversa real, onde o assunto comum é que liga os interlocutores um ao outro, aqui o texto e o intérprete. Enquanto tradutor-intérprete, o tradutor só toma possível o entendimento no diálogo pelo fato de participar do assunto em questão. Da mesma forma, também na interpretação de textos é condição indispensável que o intérprete participe de seu sentido.

E legítimo falar, portanto, de um *diálogo hermenêutico.* Disso decorre, porém, que o diálogo hermenêutica precisa alcançar, como o diálogo real, uma linguagem comum, e essa elaboração de uma linguagem comum, tanto aqui como no diálogo verdadeiro, não é simplesmente um instrumento para o entendimento, mas coincide com o processo mesmo da compreensão. Também entre os interlocutores desse "diálogo", como entre duas pessoas, tem lugar uma comunicação, que é mais que simples adequação. O texto dá expressão a um assunto, mas o fato de ele o fazer é no fim um êxito do intérprete. Ambos fazem parte do processo.

Por isso o significado de um texto não pode ser comparado a um ponto de vista imóvel e inexoravelmente fixado, que apenas coloque àquele que o quer entender uma única questão: como o outro pôde chegar a uma opinião assim absurda? Nesse sentido, na compreensão não se trata, com efeito, de uma "compreensão histórica", que reconstrói as etapas de produção do texto. Pelo contrário, pretende-se *compreender o texto ele mesmo.* Isso significa que os próprios pensamentos do intérprete estão sempre inseridos no processo de reavivar o sentido do texto. Destarte, o horizonte do intérprete é determinante, mas não como um ponto de vista pessoal que se mantém ou se impõe, antes como uma opinião e uma possibilidade que entram em jogo e que ajudam a incorporar verdadeiramente o que está dito no texto. A esse processo chamamos de fusão de horizontes. Neste ponto passamos a reconhecer *a forma como procede o diálogo,* no qual o assunto

Para dar conta do processo de interpretação como algo no qual tanto leitor quanto coisa lida agem e colaboram, Gadamer caracteriza então a fusão de horizontes como um diálogo (depois de ter definido o que ele toma por 'diálogo autêntico', que "implica [...] que um leve o outro em consideração, aceite de fato o seu ponto de vista como válido, que um se coloque no lugar do outro, não querendo entendê-lo como individualidade, mas sim o que diz.").

As possibilidades e nuances que tal concepção do processo interpretatório abre são riquíssimas e, caso levadas a sério, sua aplicação na tradução de literatura *impõe* ao tradutor tanto um rebaixamento do valor que dá a si mesmo e às suas concepções, quanto uma sábia temperança em relação à sua importância e à importância do texto traduzido (e aqui voltamos à ideia exposta no capítulo I.4: nos assuntos tradutórios, em última instância, só resta mesmo *um acordo de confiança* do leitor frente àquele que se lança ao trabalho tradutório; confiança, enfim, de que o tradutor o tenha feito com seriedade e sem autoindulgência).

A partir de Gadamer e seu conceito de fusão de horizontes seria possível propor uma resposta minimamente válida à questão levantada por Paulo Oliveira acerca da interpretação dos dados (semânticos ou formais) na concepção tradutória de Haroldo de Campos A questão de Oliveira é, tal qual expressa pelo próprio no texto "Benjamin, Derrida e Wittgenstein: forma e percepção de aspectos na tradução" em 2010:

> Para Haroldo de Campos, o que define o objeto poético são suas *propriedades formais*, com destaque, no caso específico da poesia concreta, para a dimensão *visual*. Por esse motivo, são esses os aspectos que é capaz de ver, ou está disposto a ver, no objeto poético. Em outras palavras, são esses os aspectos que para ele *definem* o que é poético ou não. A questão que se coloca é saber se tais aspectos podem ser considerados *dados*, *inerentes* ao original, ou se eles são *construídos* pelo intérprete com base na gramática de suas formas de vida. (OLIVEIRA, 2010, p. 214)

Parece-me que se, segundo Gadamer, *toda* leitura é já irrecorrivelmente interpretação, restaria saber até que ponto os aspectos da tradução "são *construídos* [apenas] pelo intérprete com base na gramática de suas formas de vida" (Idem). Se, também segundo Gadamer, essa interpretação não se dá a partir apenas do tradutor nem a partir apenas do texto, e sim a partir da fusão de horizontes tanto do tradutor/leitor/intérprete quanto do texto; e se, por fim, tal interpretação é de fato levado

---

ganha expressão, e que não é só meu ou de meu autor, mas algo comum a ambos. (Tradução de Fabrício Coelho)

a sério a ponto de se tornar um *diálogo autêntico* (a troca mútua na qual cada parte de fato contribui com a outra e leva em conta os elementos/horizontes que a outra traz), então seria possível dizer que, apesar de a interpretação ser "*construíd[a]* pelo intérprete com base na gramática de suas formas de vida" (cf. OLIVEIRA, 2010, p. 214), tal interpretação seria por definição *regulada* pelos dois participantes do diálogo; e, sendo regulada, não estaria à mercê dos caprichos arbitrários do tradutor (quando, repito, se dá de fato o *diálogo*, ou seja, quando o tradutor não relega o original a parte menos importante do processo tradutório). Restaria saber se Haroldo de Campos empreende ou não o diálogo autêntico gadameriano (e, antes de tudo, se empreeendê-lo fazia parte de seus objetivos ou se essa era para ele uma questão menor).

Caso Campos não o empreendesse, então se daria no lugar da fusão de horizontes àquilo que chamo de 'imposição de horizontes'. Em outras palavras, um dos elementos quebraria o pacto da temperança e da relativa equidade de forças.

Chamo de 'imposição de horizontes' a valoração desproporcional dos horizontes do intérprete sobre os horizontes do interpretado no momento da interpretação, assim como a submissão deste àquele num processo que já não pode ser chamado de diálogo autêntico; de modo a produzir do encontro entre tais horizontes não a fusão deles e criação de um novo sentido calcado em ambos, mas sim um sentido outro *desproporcionalmente mais afim ao intérprete do que ao interpretado.*

Muito mais interessante do que gastar dezenas de páginas tentando apontar onde, quando, como e em que medida poderia ser chamada de 'diálogo autêntico' ou 'diálogo inautêntico' a obra tradutória de um importantíssimo teórico e tradutor, parece-me mais útil delimitar aquele que considero ser o perigo da imposição de horizontes na interpretação que precede a tradução de poesia, como se verá abaixo.

Retomando o raciocínio de Oliveira acerca da 'recriação da forma' proposta nos conceitos de isomorfismo, o autor descarta:

> [...] como *fundamento* da tradução, a possibilidade de completa igualdade entre *formas* tidas como *dadas*, i.e. descartada uma *isomorfia* que prescinda de alguma interpretação, e com isso descartada também uma suposta possibilidade tradução *da* forma, ficamos com o fato de que, no jogo de linguagem da tradução, estamos diante de dois *objetos*, sendo a gênese de um deles – o texto traduzido – calcada numa comparação com o outro – o original. (Idem, p. 219)

Importante apontar que Oliveira descarta a "*isomorfia* que prescinda de alguma interpretação", não a isomorfia pura e simples. Em outras palavras, Oliveira aponta sim a

possibilidade de uma tradução atenta à forma e que tenha por objetivo criar uma estrutura análoga (como a que desejo empreender nesta dissertação com os poemas de Ingeborg Bachmann), mas recusa a possibilidade de essa forma ser algo dado e que se pode simplesmente 'retirar' do poema original como se ela fosse um tesouro (já completo e determinado) pacientemente à espera do leitor dentro de um baú. A forma é também interpretação. A forma também passa pelo diálogo, pela fusão de horizontes.

Não se poderia, então, dizer acerca de texto traduzido e tradução o que disse Campos ao definir seu isomorfismo: que "serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema" (CAMPOS, 1981, apud TÁPIA, 2007), visto que também a forma passa pelo processo hermenêutico. Serão, isso sim, *diferentes* enquanto linguagem e *também enquanto corpos cristalizados*. Aliás, o próprio Haroldo de Campos notou a imprecisão da noção de igualdade no termo isomorfismo e o corrigiu alguns anos depois, quando já formulava a transcriação[25]: "[estão] regidos, em princípio, por um isomorfismo icônico, que produza o mesmo sob a espécie da diferença na língua do tradutor (*paramorfismo*, com a idéia de paralelismo – como em paráfrase, em paródia ou em paragrama – seria um termo mais preciso, afastando a sugestão de "igualdade" na transformação, contida no prefixo grego *iso*)." (CAMPOS, 2015, p. 93).

O perigo talvez esteja, então, na noção de que algo pode ser simplesmente tirado do texto como se arranca uma página de um livro; porque a própria ideia de que algo *está* intacto no texto já pressupõe o que o *leitor deveria ver* ali durante o diálogo intérprete-interpretado: seja a forma de um poema, seja uma ideia do autor do livro acerca de um aspecto qualquer da poesia ou da culinária. Por outro lado, a simples manutenção constante da dúvida e do cuidado, do repensar e da atenção desarmada, da noção de que não se agarrou nem se pode agarrar o sentido volante e cambiante de um texto; esses cuidados já me parecem proteger o leitor do impor de seus horizontes.

O interpretar seria então um processo de duvidar e acolher a dúvida.

[25] Abandonou a noção de igualdade de forma, mas manteve a quebra da hierarquia original-tradução.

## II.3. Hierarquia original-tradução

Creio que a questão da imposição de horizontes acima descrita está firmemente atrelada ao conceito haroldiano de quebra de hierarquia original-tradução, expresso no seguinte excerto de "O que é mais importante: a escrita ou o escrito?":

> É evidente que não precisamos [...] preservar, perspectivando-a no horizonte messiânico, a qualidade categorial da distinção entre original e tradução, que Walter Benjamin chama de *Rangunterschied*, 'distinção categorial', de posição, entre original e tradução, poeta e tradutor. E, com isso, trata-se de preservar com esta distinção a miragem da língua pura, da "apocatástase" do sentido único. Se pensarmos, como Borries, que esta substancialização idealizante do original, aliás, apresentada sempre de modo irônico por Walter Benjamin, não é pertinente; que a questão da origem desloca-se para a pergunta sempre diferida a respeito de qual será o borrador do borrador, então teremos transformado a "função angélica" do tradutor de poesia numa empresa "luciferina", apresentando-a diante do original não como mensageira do significado transcendental da língua pura, mas luciferinamente, como *différance* [neologismo de Derrida], como presença diferida e diferença em devir. A tradução arruína-lhe a categoricidade, dessacraliza-o como texto, rasura-lhe o centro e a origem, ao invés de render-se à ameaça da danação, do silêncio, que pesa sobre o tradutor como um interdito, mais do que jupterino, jafético (porque se trata do ciúme do Criador original, o Deus-Pai bíblico). O tradutor, o *transcriador* passa, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína da origem; ameaçado pelo silêncio, ele responde, afrontando o original com a ruína da origem. Esta, como eu a defino, como a procuro definir, a última *hybris* do tradutor-transpoetizador. Transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução; reencenar a origem e a originalidade através da "plagiotropia", como movimento incessante da "diferença"; fazer com que a *mímesis* venha a ser a produção mesma dessa "diferença". (CAMPOS, 2015, p. 153-154)

A empresa 'luciferina' apontada por Haroldo de Campos se concretizou nas diretrizes daquilo que Campos chama de transluciferação, tal qual acima descrita (e também no artigo "Transluciferação mefistofáustica", 1981). Em outras palavras: o tradutor agiria como Lúcifer em sua revolta contra o criador, e se recusaria a servir ao texto original assim como Lúcifer se recusou a continuar servindo a deus, contentando-se com um novo reino, precário, porém todo seu: o infernal. Há algo na ideia de Campos que remete também ao Prometeu acorrentado, que se recusa a seguir obedecendo aos deuses em detrimento dos homens; o Prometeu de Campos, no entanto, foge à prisão das correntes.

De modo algum pretendo supor aqui que Haroldo de Campos inventou a quebra hierárquica original-tradução, apenas me atenho aos textos do mesmo por serem eles a base (ou o contraponto) de boa parte do que se produziu no Brasil em matéria de teoria da tradução nas últimas décadas. Como foi já muito bem apontado por Britto (2012, p. 22), a questão foi tratada um pouco antes ou um pouco depois por teóricos tão díspares quanto o americano Lawrence Venuti e a brasileira Rosemary Arrojo, e ainda antes deles pelo francês Roland Barthes – seria possível aumentar a linha cronológica de ideias afins no mínimo até os primeiros escritos acerca do relativismo linguístico. Como não é esse o tema central desta dissertação, limito-me a apontar o que se aproveita e se recusa das teorias tradutórias de Campos em minhas traduções de Ingeborg Bachmann.

Em palavras que parecem demonstrar admiração pelo trabalho ao mesmo tempo em que destilam ironia frente à linguagem francamente megalomaníaca de Campos, Paulo Henriques Britto se atenta no seu *A tradução literária* (2012) ao conceito do autor e àquilo que o mesmo pode carregar de problemático:

> A defesa mais inequívoca dessa posição [da transcriação] está talvez no ensaio "Transluciferação mefistofáustica", em que Haroldo afirma com todas as letras que o objetivo da "tradução criativa" por ele proposta deveria ser "obliterar o original". Assim, tradutores menores fariam traduções para auxiliar leitores que não conhecem a língua do original; já Haroldo de Campos traduziria Goethe ou Dante com o objetivo de usurpar o lugar desses poetas. Com todo o respeito que me inspiram o conhecimento e a habilidade de Haroldo de Campos, ouso discordar. [...] As traduções de poemas feitas por ele e por Augusto de Campos são de excepcional qualidade, mas não deixam de ser traduções; e por melhores que sejam, elas só poderiam tomar o lugar dos originais para aqueles que não podem ler Dante, Goethe, Donne ou Hopkins em seus idiomas respectivos. A meu ver, a *hybris* de Haroldo deve ser encarada como uma reação extrema à posição igualmente extrema de autores como Nabokov [que negam a possibilidade de se traduzir poesia]. (BRITTO, 2012, 131-132)

Paulo Oliveira recorre a noção semelhante à de Britto em seu artigo "Benjamin, Derrida e Wittgenstein: forma e percepção de aspectos na tradução", no qual curiosamente traz conceitos dos mesmos teóricos utilizados por Campos no artigo já citado:

> Descartada, portanto, como *fundamento* da tradução, a possibilidade de completa igualdade entre *formas* tidas como *dadas,* i.e. descartada uma *isomorfia* que prescinda de alguma interpretação, e com isso descartada também uma suposta possibilidade de tradução *da* forma, ficamos com o fato de que, no jogo de linguagem da tradução, estamos diante de dois *objetos,* **sendo a gênese de um deles – o texto traduzido – calcada numa comparação com o outro – o original.** Note-se que, nesse caso, o que *se* modifica, ou *é diferente,* é precisamente a *conformação empírica* (material ou sígnica) dos dois objetos, à medida que, para que um possa ser tradução do outro (em nossa *gramática),* eles estarão necessariamente inseridos em dois sistemas significantes distintos. **Por esse motivo, a tradução implica, de certo modo, um jogo de comparações entre um objeto e outro,**

> **onde o texto traduzido vai se conformando – i.e. vai *tomando forma* – ao longo do traduzir *(das Übersetzen),* à medida que determinados aspectos são percebidos no texto original e cotejados com o resultado da tradução *(die Übersetzung).*** (OLIVEIRA, 2010, p. 219, grifo meu)

Se, como proposto por Britto (BRITTO, 2012, "A tradução de poesia") e por Oliveira (acima), tanto a gênese do texto traduzido quanto a avaliação posterior do mesmo forem necessariamente calcadas na sua comparação com o texto original e não o contrário, então o tradutor e o autor passam a (ou voltam a) ocupar, à revelia dos conceitos haroldianos, posições díspares. À revelia da revelia haroldiana.

O autor tem à sua frente, ao escrever, uma simples página ou tela em branco e todas as possibilidades. O tradutor tem, por outro lado, além da página em branco, um texto ao qual se remeter. A presente dissertação abraça essa concepção hierárquica e, quase desnecessário dizer, recusa a quebra hierárquica de Campos.

Entre gêneses, criações e anjos caídos, atenho-me à já citada conceituação lapidar de Oliveira, através da qual o mais importante fica dito: "[no traduzir] estamos diante de dois *objetos*, sendo a gênese de um deles – o texto traduzido – calcada numa comparação com o outro – o original" (OLIVEIRA, 2010, p. 219).

## II.4. Uma proposta de trabalho tradutório

Já foi apontado em outros pontos desta dissertação o fato de o trabalho tradutório que proponho não ser, em seus elementos centrais, inédito. Em outras palavras, tanto a 1) conceituação do poema como inter-relação de células métricas quanto a 2) inclusão da última sílaba átona na lida com o verso foram já apontados e explorados por autores como Antonio Candido, Leodegário de Azevedo Filho, Said Ali e o longínquo Sá de Miranda. São concepções que, apesar de não hegemônicas, existem há muito. Até onde chegaram minhas leituras, no entanto, parece-me inédita a combinação das duas noções sob a égide do trabalho tradutório.

Apesar de já ter dado as bases de minha proposta no decorrer desta dissertação, de modo esparso, e a fim de reunir num só ponto aquilo que me parece mais relevante no trabalho tradutório, decidi-me pela escrita deste capítulo.

Parte-se de duas premissas que também já foram defendidas por muitos e formuladas de modo lapidar por Jiří Levý: a de que "Ein guter Übersetzer muß vor allem ein guter Leser sein" (Um bom tradutor deve ser, sobretudo, um bom leitor.) (LEVÝ, 2012, p. 25) e a de que toda tradução é um trabalho decisório ("Übersetzen als Entscheidungsprozess", [LEVÝ, 1967]).

Ora, se a tradução é um processo decisório, então se faz necessária uma análise bastante pormenorizada do texto que se quer traduzir; só depois dela é que se pode tomar as decisões que ao tradutor parecem as mais acertadas em relação ao texto original (levando-se em conta que a hierarquia original-tradução não foi quebrada) e em relação às suas (do tradutor) concepções teóricas do que seria o traduzir e de como ele deveria ser levado a cabo. Tudo isso (até mesmo uma possível modulação das concepções teóricas do tradutor) pressupõe análise prévia do texto de saída, já que uma obra literária pode e muitas vezes de fato consegue contradizer o que o tradutor pretendia inicialmente realizar – afinal, mantida a hierarquia original-tradução, caso não possa haver equidade total entre

leitor e coisa lida no diálogo hermenêutico de compreensão (vide GADAMER no capítulo anterior), é preferível sempre que a última palavra dada seja a da coisa lida, não a do leitor; a do original, não a do tradutor.

Já foi também apontado nessa dissertação que as três fases do trabalho tradutório, em suas diversas subdivisões, tal qual propostas por Levý, não serão acatadas integralmente nesta dissertação. Tendo já apresentado todas de modo detido no capítulo I.V, limito-me agora a retomar as que me parecem indispensáveis no trabalho tradutório tal qual o proponho: as etapas 1 e 2. Reproduzo abaixo a tabela das etapas 1 e 2 para que o leitor possa se remeter a ela sempre que as numerações citadas nos próximos parágrafo parecerem muito labirínticas:

| 1 – APREENSÃO DO MODELO | 2 – INTERPRETAÇÃO DO MODELO |
|---|---|
| 1.a – Apreensão filológica do texto | 2.a – Busca pelo sentido objetivo da obra |
| 1.b – Valores estilísticos da expressão verbal | 2.b – Ponto de vista interpretativo do tradutor |
| 1.c – Valores de estilo e conteúdo | 2.c – Interpretação dos valores objetivos da obra a partir do ponto de vista do tradutor |

Como apontei no capítulo "I.4", a etapa "*1.a) apreensão filológica do texto*" é uma etapa por assim dizer híbrida: é em parte pressuposta (deve-se "saber a língua", apesar de entendermos que saber uma língua é algo sempre muito relativo) e em parte específica do texto que se tem em mãos (o tradutor pode precisar da ajuda de dicionários ou precisar da interlocução com falantes nativos para interpretar ao menos o sentido mais chão das palavras e construções verbais que tentará traduzir).

A partir de tudo o que já foi escrito nesta dissertação, compreende-se que o elemento rítmico é um elemento central em "*1.b) a apreensão dos valores estilísticos da expressão verbal*" – ao menos quando se traduz poesia. Outros elementos estarão presentes em "*1.b)*" de um poema mas, por definição, a base deles será sempre o ritmo, já que essa etapa diz respeito às características exemplares do gênero literário do texto em questão.

Por outro lado, as características específicas daquele texto que se tem em mãos encontram seu lugar de expressão em "*1.c) apreensão de valores de estilo e conteúdo*". É nesta etapa e na seguinte que se dá o contato mais íntimo entre tradutor e texto a ser traduzido. No item "*2)*", por fim, se dá a algo mais acadêmica interpretação detida dos valores do texto ("*2.c)*"), que é resultado do encontro entre a busca pelo sentido da obra ("*2.a)*") e o sentido da mesma tal qual percebido pelo tradutor ("*2.b)*"): em outras palavras, em "*2)*" ocorre um diálogo hermenêutico similar ao proposto anos mais tarde por Gadamer, com a diferença de que em Levý esse processo de interpretação seria mais concreto e levaria a resultados mais estanques.

Já as etapas todas de "*3) transposição do modelo*" (que não está na tabela acima pelos motivos que explico em seguida, mas que está na tabela do capítulo I.4 e tem as seguintes subdivisões: "*3.a) a relação de ambos os sistemas linguísticos entre si*", "*3.b) os vestígios da língua original na tradução*" e "*3.c) a relação de tensão no estilo da tradução*") me parecem de fato relevantes, mas não especificamente no momento exato do traduzir: são reflexões (mutáveis, claro) que o tradutor faz no decorrer de suas leituras teóricas e de sua vida profissional, e não se limitam por isso nem ao momento do traduzir, nem ao texto em questão que se tem à frente (ao contrário de "1.b)", "1.c)" e de "2)"). Assim, o trabalho consciente e detido nessas etapas não me parece, *quando se tem um texto em mãos para traduzir*, indispensável. Ele é, muito mais, o trabalho de uma vida.

As etapas levýnianas *1* e *2* – creio ser necessário relembrar – não foram concebidas como etapas estanques pelas quais o tradutor deveria passar ordenadamente ou metodicamente. São, quando muito, faróis que precisam estar sempre no raio de visão do tradutor, referências às quais ele deve sempre recorrer. As "etapas" acontecem no decorrer do traduzir, de modo não ordenado. O importante é apenas que aconteçam, que as reflexões propostas sejam feitas. O 'como' e o 'quando' creio não serem importantes, já que o traduzir é um processo muito mais complexo do que qualquer listagem metódica poderia supor.

Não é e nem poderia ser meu objetivo descrever aqui os minuciosos processos mentais pelos quais passa um tradutor entre o momento em que tem uma folha ou uma tela em branco à sua frente e o momento em que tem já sua tradução. Uma pesquisa desse tipo precisaria buscar apoio na neurociência, na linguística, na filosofia da linguagem e provavelmente até na sociologia e/ou antropologia (como se escolhe o que se vai traduzir? E como se escolhe o modo de traduzir? Quais estruturais sociais influem nessa escolha? De que modo? – as perguntas seriam muitas).

Limito-me apenas a propor atenção a dois elementos comumente negligenciados na tradução de poesia – cuja negligência, até onde a analisamos nesta dissertação, dá-se em prejuízo da correlação criada pelo tradutor entre original e tradução (que é correlata ao original, jamais igual). Os dois elementos são os já citados *célula métrica* e *inclusão da última sílaba átona na interpretação do original e na concepção da tradução*.

Amparado principalmente em Antonio Candido e Leodegário de Azevedo Filho, vejo na célula métrica a unidade do verso tal qual praticado tanto no português quanto no alemão. Tal opinião é controversa tanto entre estudiosos de poesia lusófona quanto entre aqueles da poesia germanófona. No entanto, apoiado nos capítulo "I.1", "I.2" e "I.3", atenho-me à noção de que nem **X)** a unidade do verso no verso inteiro, nem **Y)** a unidade do mesmo no fonema dariam conta do poema tal qual praticamente nos espaços lusófonos, e nem **Z)** a unidade no próprio poema como um todo; as opções **X** e **Z** são amplas demais e ignoram ou então dão pouco valor ao intenso movimento interior do verso, que fervilha em movimento rítmico e o molda e diferencia dos demais versos; a opção **Y** é específica demais, e não prevê nem programa as alternâncias de tonicidade que o encadear de sílabas criará.

A atenção ao encadeamento da célula métrica – nem tão específica, nem tão abrangente – parece-me apontar um caminho interessante para a resolução de tal problema. Retomando a imagem da corrente usada no capítulo "I.2": tenha-se em mente uma barra de metal; por mais força que imprima um sujeito, ele não consegue dobrá-la; troque-se tal barra de metal por uma corrente de anéis menores, e o sujeito já poderá dobrá-la e moldá-la como bem quiser. Por outro lado, tenha-se em mente um punhado de lascas de metal; por mais força que imprima um sujeito para grudá-las umas nas outras, ele não consegue transformá-las em corrente. Nem a barra (verso) nem o punhado de lascas (unidade fonológica) podem resultar numa cadeia maleável e tão longa quanto necessário, apenas os anéis encadeados (célula métrica).

O segundo e último elemento ao qual gostaria de chamar a atenção do tradutor é a inclusão da última sílaba átona na interpretação do original e na concepção da tradução.

Se os elementos constitutivos da literatura são os formais, e se o elemento formal que diferenciaria o poema dos demais textos literários é o rítmico, então me pareceria incongruente simplesmente ignorar uma parcela do verso por simples convenção literária de um dado momento histórico (séculos XIX, XX e XXI – pós-reforma de Castilho). Tendo já apontado que a exclusão da última sílaba átona da análise literária de um texto não passa de uma convenção (e até relativamente recente, quando se levam em conta os já alguns séculos da poesia lusófona) e, sendo essa uma convenção sem nenhum interesse ao estudioso do ritmo do poema; decidi, como Said Ali, retomar, mais do que simples nomenclatura, a concepção mesma de verso tal qual proposta por Sá de Miranda quando adotou seus modelos italianos.

O esmiuçar desses motivos já foi feito no capítulo "I.3", e me limito a lembrar que a nomenclatura francesa adotada por Castilho e hoje hegemônica talvez seja incompatível com a natureza fonológica da língua portuguesa, ao contrário das italiana e espanhola.

Assim sendo, para traduzir poemas de qualquer língua *para* a língua portuguesa, parece-me, mais do que aconselhável, necessário atentar-se ao aspecto rítmico de toda a tradução, não apenas de um pedaço dela. Repito aqui que não pretendo "instituir" o trabalho com a última sílaba átona de um verso: todo poeta já lida com essa sílaba, conscientemente ou não. O que me interessa aqui é transformar tal trabalho em uma atenção consciente em relação a tal elemento, de modo a sistematizá-lo como algo necessário para o entendimento mesmo do texto poético como um todo.

Ao fim e ao cabo, retomo aqui o comentário (já reproduzido no capítulo I.4) do grande tradutor e erudito Jacyntho Lins Brandão, que em 2017 publicou importantíssima tradução diretamente do acádio antigo da primeira obra narrativa de que se conservou registro primário, *Epopeia de Gilgámesh: Ele que o abismo viu* de Sin-léqi-unnínni (Editora Autêntica, 2017), comentário esse que resume toda sua empreitada tradutória de modo bastante franco, e que eu gostaria de aplicar – com as devidas proporções – à minha:

> Vejam, pois: por mais que eu me cerque de razões para justificar minhas escolhas, são não mais do que escolhas. A cada uma delas, privilegio algo, descartando algo, apenas porque o que privilegio me parece mais relevante da perspectiva de um certo entendimento do poema. (BRANDÃO, apud SIN-LÉQI-UNNÍNNI, 2017, p. 29)

Dadas e retomadas, finalmente, as bases de minha proposta de trabalho tradutório, dedico-me agora a de fato traduzir a partir da mesma os cinco poemas selecionados de Ingeborg Bachmann.

# *PARTE DOIS*

# CAPÍTULO III: INGEBORG BACHMANN: UMA BREVÍSSIMA APRESENTAÇÃO

Ingeborg Bachmann (1926-1973) foi uma poeta, romancista, contista, autora de peças radiofônicas, ensaísta, libretista e tradutora austríaca.

Segundo Hans Höller em *Ingeborg Bachmann* (2009), sua obra literária a colocou muito cedo no centro das atenções de críticos e dos demais autores de ou em Viena – para onde fora ao sair de sua cidade natal Klagenfurt –, que em pouquíssimo tempo saudaram sua poesia como um dos pontos altos da produção em todo o ambiente germanófono do pós-guerra: em 1952, aos apenas 26 anos, Ingeborg Bachmann é convidada a participar daquele que é considerado o mais influente círculo literário da época, o *Gruppe 47*. Em 1953 o grupo lhe concede seu prêmio anual, e assim aos 27 anos Bachmann passa a contar como "representante da nova literatura 'alemã'" (cf. HÖLLER, 2009, p. 74), torna-se meses depois capa da revista *Der Spiegel* (18 de agosto de 1954) e tem seus poemas chamados de "novas Elegias Romanas"[26] (Idem, p. 75). Nas duas décadas seguintes, até sua morte prematura, Bachmann recebe ainda diversos outros prêmios de relevo, entre eles o Prêmio Georg Büchner em 1964.

Bachmann publica apenas dois livros de poemas, *Die gestundete Zeit* (1953) e *Anrufung des Großen Bären* (1956). Deixou, no entanto, numerosos poemas que apenas após sua morte – junto dos poemas de adolescência – seriam publicados, e que somam por volta de um terço de sua obra poética tal qual reunida até o momento[27]. Além dos livros de poemas, publica as coletâneas de contos *Der dreißigste Jahr* (1961) e *Simultan* (1972), o romance *Malina* (1971), os libretos *Der Prinz von Homburg* (1960) e *Der junge Lord* (1965) para óperas do compositor Hans Werner Henze (1926-2012), traduções de Thomas Wolfe (1952) e de poemas de Giuseppe Ungaretti (1961), diversos ensaios, discursos e peças radiofônicas. Deixou obras (como os fragmentos de romance *Der Fall Franza* e *Requiem für Fanny Goldmann*, ambos parte de um complexo de romances

[26] Série de poemas de Goethe.
[27] Tenho como base o volume *Sämtliche Gedichte* (München, 2011).

inacabado, o *Todesarten*) que apenas após sua morte se publicaram. O espólio da autora chega a 6.000 páginas.

Após sua morte em 1973, num incêndio possivelmente causado por um cigarro seu, em Roma, a fama de Ingeborg Bachmann só aumentou e se diversificou: seus textos em prosa, relegados por críticos da época como obra menor de uma poeta maior, ganham mais e mais leitores desde a publicação póstuma de sua obra 'completa'[28]. A atual avaliação da autora por parte da crítica germanófona ou internacional pode ser resumida no que o crítico americano Peter Filkins escreveu já em 1991: "(...) equal to the best of Virginia Woolf and Samuel Beckett." (FILKINS, 1991).

Até o momento pude encontrar *publicadas* em português poucas obras da autora (tanto no Brasil quanto em Portugal) a saber: *O tempo aprazado* (tradução de Judite Berkemeier e João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 1993), *Ingeborg Bachmann* (tradução de Vera Lins. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013), *Trinta Anos* (tradução de Leonor Sá. Lisboa: Relógio d'Água, 1988), *Malina* (tradução de Ruth Röhl. São Paulo: Siciliano, 1993). No início de 2017 publiquei duas seleções de poemas da autora: alguns na antologia *Lira argenta* (São Paulo: Selo Demônio Negro, 2017) e alguns na plaquette *Dito ao anoitecer* (São Paulo/Lisboa: Selo Demônio Negro, Editora Hedra e Douda Correria, 2017).[29] Quanto às traduções de poemas publicadas em revistas especializadas e/ou na internet, pude encontrar apenas as seguintes: quatro minhas na Revista Cisma da USP e outras seis na Revista Escamandro; uma por Claudia Cavalcanti na Revista Qorpus da UFSC; três por Adelaide Ivánova na Revista Modo de Usar; e quatro assinadas por Sephi Alter e Renato Suttana no site "O arquivo de Renato Suttana".

***

A poesia de Ingeborg Bachmann é de modo geral marcada por um encontro (ou melhor: um embate) entre o arcaico e o moderno, entre o fixo e o livre, entre a utopia e a realidade, entre luz e sombra – em outras palavras, é uma poesia em *chiaroscuro*. Pouco

[28] Mais sobre a incompletude das primeiras edições da obra completa de Bachmann: vide *Ingeborg Bachmann* de Kurt Bartsch (Stuttgart: Metzler, 1988).

[29] Há também, de modo muito esparso, contos, excertos e poemas soltos publicados em outras antologias ou revistas, como por exemplo o "Ondina parte" (In: *Antologia do moderno conto alemão*, tradução de Iris Strohschoen e Betty Margarida Kunz. Porto Alegre: Globo, 1969).

ou nada há de sereno em seus poemas: são obras construídas numa estruturada desestruturação ou desestruturada estruturação, de modo que parece mesmo quase sempre atacar as estruturas sobre as quais versa: do amor, da organização social, do mito do homem bom. A poesia de Ingeborg Bachmann parece nos lembrar da passagem feroz do tempo e da semente de horror que viceja mesmo no campo mais sereno. É poesia de advertência contra nós mesmos.

> *Die gestundete Zeit* schlug das Thema der Literatur der frühen fünfziger Jahre an: die nicht genützte Chance für den gesellschaftlichen Neubeginn, das bedrohliche 'Noch' und 'Schon wieder'. Illusionslos […]. (HÖLLER, 2009, p. 77)[30]

Tal desestruturação, tal apontar para o "ameaçador 'ainda' e 'de novo'", reflete-se também no próprio material linguístico da autora: Bachmann empreende um desestruturar da linguagem tal qual a utilizamos no dia a dia. Relaciona programaticamente palavras que nunca estariam juntas: liga, por exemplo, palavras tradicionalmente poéticas a palavras técnicas do mundo dos bancos ("gestundete Zeit" [BACHMANN, 2011, p. 47] – "tempo postergado") ou das metalúrgicas ("Es harrt der Blasbalg des Meisters [...]" [Idem, p. 49] – "Vela pelo/aguarda o fole do mestre"); usa verbos e preposições de modo atípico ("Wasser weiß zu reden" [Ibidem, p. 120] – "Sabe água discursar/falar"), aparentemente confuso; retoma palavras já consideradas arcaicas ("Antlitz" (Idem, p. 42], "harren" [Ibidem, p. 49] – "velar", "fronte").

O afastamento da linguagem do seu uso corriqueiro é, mais do que simples traço de estilo, uma atitude programática, como se pode notar a partir da leitura das Palestras de Frankfurt em Poética (1959/60).

As palestras (ou "aulas", ou "leituras") de Frankfurt são de inenarrável importância a todo aquele que pretende estudar a poesia de Bachmann e a poesia germanófona do pós-guerra – e mesmo as outras poéticas ocidentais do período, creio. No entanto, como o objetivo desta dissertação não é o de analisar a poética de Bachmann nem o de traçar os pontos centrais da poética germanófona do pós-guerra, limito-me a apenas reproduzir aqui breves comentários de Hans Höller, de Kurt Bartsch e de Matthias Bormuth acerca do ponto que mais interessa à presente dissertação: a natureza utópica da linguagem de Bachmann. Assim, em Höller:

---

[30] O *tempo postergado* [o primeiro livro de poemas da autora] dá o tom dos temas literários no início dos anos cinquenta: a chance não aproveitada de um novo começo para a sociedade, o ameaçador 'ainda [?]' e 'de novo [?]'. Sem ilusões [...].

> In den Frankfurter Poetik-Vorlesungen, gehalten unter dem Titel *Probleme zeitgenössischer Dichtung*, spricht Ingeborg Bachmann über die Aufgabe des Dichters, *seine Zeit zu repräsentieren, und etwas zu präsentieren, für das die Zeit noch nicht gekommen ist*; über ihre Sprach-Utopie, die eine Ethik des Schreibens impliziert und Kunst und Moral nicht voneinander trennt – *Keine neue Welt ohne neue Sprache* [frase do conto "Alles"]; [...]. (HÖLLER, 2009, p. 107)[31]

A utopia da linguagem/língua[32] bachmanniana à qual Höller se refere acima é um ponto central em sua poética: através dos meios linguísticos, a poeta procura "[...] nicht nur verdichten, was alltäglich ist, sondern andeuten, was darin noch nicht ist." (BORMUTH, 2004)[33].

Amparada pela leitura de filósofos como Kant, Heidegger e Wittgenstein (afinal, cabe lembrar que Ingeborg Bachmann era doutora em Filosofia com tese defendida acerca da obra de Heidegger) e também de outros escritores, como Robert Musil e Paul Celan, Bachmann busca a concepção de uma nova linguagem dentro ou além da língua alemã, uma linguagem capaz de corporificar e simultaneamente criar a utopia, sendo por ela também corporificada e criada – "Keine neue Welt ohne neue Sprache", como citado por Höller a partir do conto "Alles".

A "linguagem ruim" (schlechte Sprache) ou "linguagem vigarista" (Gaunersprache), que pudera sustentar os horrores do nazismo, alguns anos antes, e da Primeira Guerra; que pudera, em sua assepsia assustadora, montar um amplíssimo sistema burocrático de extermínio; essa linguagem não podia ser a linguagem da poesia. Ao mesmo tempo, para desespero do artista, ela é a *única possível*. Nesse impasse, no entanto, o artista pode presumir que uma linguagem que encarnasse e produzisse tais horrores deveria, então, supor uma outra linguagem, oposta, uma "linguagem justa/boa" (gute Sprache), que poderia por sua vez encarnar e produzir uma vida outra: justa, forte, bela, na qual o mais íntima e inerentemente humano seria realidade dentro da arte (cf. BARTSCH, 1988); e que, por definição, seria buscada pelo artista, mas jamais ou apenas de leve atingida.

---

[31] "Nas Palestras de Frankfurt acerca de Poética, apresentadas sob o título *Questões da poesia contemporânea*, Ingeborg Bachmann fala sobre a tarefa do poeta de *representar seu tempo e apresentar algo ao qual seu tempo ainda não conseguiu chegar*; sobre sua utopia da linguagem, que implica uma ética do escrever e não separa arte e moral uma da outra – *Nenhum mundo novo sem língua/linguagem nova*; [...]".

[32] Usarei daqui em diante o termo 'linguagem', mas leia-se sempre tanto 'língua' quanto 'linguagem' para o termo 'Sprache'.

[33] "[...] não apenas transformar em poesia o que é cotidiano, mas sim apontar para o que ainda não existe nele."

Só pode haver o esforço em direção a tal linguagem. Os esforços *em direção* a essa linguagem boa deveriam ser, eles mesmos, a poesia. A poesia seria o esforço de dizer o que é indizível e de acordar de fato o homem de seu sonambulismo coletivo. Essa a utopia da linguagem de Ingeborg Bachmann.

Trata-se do processo descrito pela autora em suas Palestras de Frankfurt como algo para o qual é preciso ter

> [...] Sinn für die noch nicht geborene Wirklichkeit, also die Möglichkeit. [...] sich anstrengen müssen mit der schlechten Sprache, die wir vorfinden, auf diese eine Sprache hin, die noch nie regiert hat, die aber unsere Ahnung regiert und die wir nachahmen. (BACHMANN, 2011 b, p. 94).[34]

Ainda, partindo da afirmação de Simone Weil – que Bachmann admirava – de que "O povo precisa de poesia como precisa de pão", a autora formula de modo lapidar que:

> Dieses Brot müsste zwischen den Zähnen knirschen und den Hunger wiedererwecken, ehe es ihn stillt. Und diese Poesie wird scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht sein müssen, um an den Schlaf der Menschen rühren zu können. Wir schlafen ja, sind Schläfer, aus Furcht, uns und unsere Welt wahrnehmen zu müssen. (Idem)[35]

Na busca que é já amarga por pressentir seu fracasso, já afiada por prever o essencial escapando entre os dedos: justo aí está a poesia de Ingeborg Bachmann. No *chiaroscuro* entre potência e realidade, entre desejo e concreto.

O tradutor que se aventurasse a traduzir seus poemas, portanto, deveria estar atento à natureza atípica, dúbia, sinuosa até de sua linguagem poética; do moderno arcaísmo ou arcaico modernismo de sua escrita. Deveria estar atento à busca e principalmente ao seu fracasso – os movimentos do pensamento utópico por definição.

A fim de contemplar na pesquisa a pluralidade de formas e, portanto, a riqueza de séries rítmicas, foram selecionados cinco poemas cujas traduções para o português serão crítica e sistematicamente expostas na presente pesquisa, à luz das reflexões teóricas já realizadas nos capítulos anteriores: "Die gestundete Zeit" (BACHMANN, 2011, p. 47), "Anrufung des Großen Bären" (Idem, p. 105) e "Erklär mir, Liebe" (Ibidem, p. 119) por serem, além de centrais na obra poética de Bachmann (sendo que o primeiro e o segundo

[34] "[...] uma mente [atenta à] realidade ainda não nascida, ou seja, à possibilidade. [...] é preciso esforçar-se contra a linguagem ruim que descobrimos à nossa volta, [é preciso esforçar-se] em direção àquela linguagem que ainda não regeu, mas que rege nossos pressentimentos e que nós buscamos."

[35] "Esse pão precisaria estalar entre os dentes e redespertar a fome antes de saciá-la. E essa poesia precisaria ser acre de reconhecimento e amarga de saudade para atingir o sono das gentes. Porque nós dormimos, somos aqueles que dormem de medo de precisarmos apreender ao mundo e a nós mesmos."

deram nome a livros seus de poesia), poemas relativamente longos em cujos versos a multiplicidade rítmica se apresenta como um desafio bem-vindo; “Alle Tage” (Ibidem, p. 57) por apresentar um ritmo bastante evasivo, seco e sutil, sendo portanto outro tipo de desafio bem-vindo, e também por apresentar uma faceta diferente da poetisa, que é a sua faceta mais política ou social; e, por fim, “Was wahr ist” (Ibidem, p. 128) por ser, ao contrário dos anteriores, um poema de ritmo e metro fixos, que exige portanto atenções outras no processo de tradução.

# CAPÍTULO IV: TRADUZINDO CINCO POEMAS DE INGEBORG BACHMANN

## IV.1. "Die gestundete Zeit": "O tempo postergado"

Partindo das duas premissas de Levý, segundo as quais toda tradução é um trabalho decisório ("Übersetzen als Entscheidungsprozess" [LEVÝ, 1967]) e "Ein guter Übersetzer muß vor allem ein guter Leser sein" (Um bom tradutor deve ser, sobretudo, um bom leitor. [LEVÝ, 2012, p. 25]), chegamos à conclusão de que, se toda tradução deve necessariamente se guiar por *escolhas*, essas escolhas devem então ser minimamente justificadas a partir tanto do texto original quanto das afinidades teóricas do tradutor.

Foi já apresentada no capítulo "I.4" a sugestão metodológica de Levý e o que dela convém ou não convém ao trabalho tradutório tal qual proposto na presente dissertação. As etapas que me parecem ser de maior valia no trabalho que pretendo fazer são, repito, as seguintes:

> **1) *Apreensão do modelo*** (*"a) apreensão filológica do texto", "b) a apreensão dos valores estilísticos da expressão verbal"* e *"c) de valores de estilo e conteúdo");*
>
> ***2) Interpretação do modelo*** *("a) a busca pelo sentido objetivo [sic] da obra", "b) o ponto de vista interpretativo do tradutor"* e *"c) a interpretação dos valores objetivos [sic] da obra a partir deste ponto de vista").* (cf. LEVÝ, 2012)

Já foi também dito que as fases do trabalho levýniano não foram concebidas como etapas ordenadas e conscientes pelas quais o tradutor deveria necessariamente passar, como uma máquina:

> Se partirmos da tese de que o modelo forma o material com o qual este irá trabalhar artisticamente, então podemos resumir os requisitos que se apresentam na tradução em três pontos [...] O leitor recebe o texto em mãos e, a partir do que foi dito sobre o processo de recepção, depreende-se que o tradutor penetra no sentido da obra percorrendo três etapas **(o que não quer dizer que estas precisem se desenvolver isoladas e de modo consciente)**. (Idem, pp. 24-25, grifo meu)

Assim sendo, de modo a controlar minimamente meu próprio trabalho, tentarei a todo momento me pautar pelas etapas de Levý, limitando-me a retornar sempre que julgar

necessário à nomenclatura das mesmas (a, b e c de “apreensão do modelo” e a, b e c de “interpretação do modelo”, como se pode ver acima) – já não mais retomar toda a argumentação do tcheco. Do mesmo modo, todas as outras premissas utilizadas nesta e nas próximas descrições do trabalho tradutório já serão tidas como dadas (a contagem da última sílaba átona no português, a leitura a partir de células métricas). Prevejo que o leitor imagine, lendo as análises a seguir, que houve pouca atenção dada ao aspecto mais abertamente semântico da tradução, já que se escreverá menos sobre eles do que normalmente se faz numa pesquisa sobre tradução. Não é o caso. Como esta dissertação não pode se alongar demais e como nela me dedico ao desenvolvimento e posterior aplicação de um trabalho tradutório que vise o aspecto rítmico da tradução, é compreensível que eu escreva mais sobre esse aspecto do que sobre o semântico. No entanto, nenhum trabalho tradutório pode se abster da pesquisa e dos questionamentos semânticos acerca do texto de partida e do texto de chegada, trata-se da premissa mesma do traduzir. Assim, ainda que eu não esmiúce as opções semânticas de cada verso que traduzo, entenda o leitor que elas foram avaliadas e só não foram todas registradas porque isso extrapolaria as possibilidades e tamanho de uma dissertação de mestrado.

A poesia de Ingeborg Bachmann se desenvolveu nos mais variados metros e formas. De poemas em versos “livres” (usarei daqui para frente o termo “verso livre” com as devidas ressalvas, tendo em mente o adágio de T.S. Eliot (1888-1965): “no verse is free for the man who wants to do a good job” [ELIOT, 1942]) a quadras com pentâmetros iâmbicos, de monólogos dramáticos a poemas curtíssimos ou longuíssimos.

O primeiro poema aqui traduzido é “Die gestundete Zeit”, do livro homônimo publicado em 1953.

“Die gestundete Zeit“

Es kommen härtere Tage.
Die auf Widerruf gestundete Zeit
wird sichtbar am Horizont.
Bald mußt du den Schuh schnüren
und die Hunde zurückjagen in die Marschhöfe.
Denn die Eingeweide der Fische
sind kalt geworden im Wind.
Ärmlich brennt das Licht der Lupinen.
Dein Blick spürt im Nebel:
die auf Widerruf gestundete Zeit
wird sichtbar am Horizont.

Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand,

er steigt um ihr wehendes Haar,
er fällt ihr ins Wort,
er befiehlt ihr zu schweigen,
er findet sie sterblich
und willig dem Abschied
nach jeder Umarmung.

Sieh dich nicht um.
Schnür deinen Schuh.
Jag die Hunde zurück.
Wirf die Fische ins Meer.
Lösch die Lupinen!

Es kommen härtere Tage.[36]

O livro é dividido em três partes, sendo "Die gestundete Zeit" o último poema da primeira. Pode-se deduzir que, sendo seu título aquele que abarca todos os outros textos do livro, esse poema seja de algum modo representativo daquilo que a autora procurou realizar com sua obra; seja no que haveria de exemplar em seu aspecto formal, seja na temática, seja no tom oracular que carrega (cf. SCHÄRF, 2002): algo ali ligaria todos os poemas do livro. De fato, parece haver tanto no poema quanto no livro como um todo uma difícil modernidade de aspectos formais: "difícil modernidade" porque, embora modernos em sua execução, os mecanismos artísticos de Bachmann carregam todo o peso das práticas formais do século XIX, pelo menos desde o romantismo alemão – carregam e os exibem. Falo aqui da rica variação rítmica, suntuosa quase, aliada ao trabalho com os *topoi* da névoa, do mistério, do oráculo, do mito (cf. KREMER, "Romantische Poesie als neue Mythologie" ["Poesia romântica como nova mitologia"), 2003, p. 110-113).

Ao mesmo tempo em que se exibem tais práticas formais, há em Bachmann algo de desconforto ou de um senso de desadequação muito comum na literatura germanófona do pós-guerra: como utilizar a língua através da qual se fez o horror da Segunda Guerra Mundial? Mais importante ainda, *como não usá-la*? Além da língua alemã em si, há também toda a tradição literária germanófona, o cânone, as práticas poéticas; o desconforto, a desadequação e a inquietação com o material linguístico, imagético e rítmico que se tem em mãos – tão típicos, então, da poesia na segunda metade do século – se fazem patentes no poema e no livro *Die gestundete Zeit*.

[36] Esta e todas as outras reproduções do poema "Die gestundete Zeit" são da poesia completa de Bachmann, lançada em 2011 pela Editora Piper, página 47.

Partindo da inquietação do pós-guerra, poema e livro são obras criadas ‘na iminência de’, ‘no limite de’. Daí o tom vagamente oracular dos mesmos: o eu lírico antecipa horrores por já ter visto horrores, e o dia da salvação ou da beleza ou da bonança são adiados, suspensos, postergados – por ora. Assim se inicia o poema:

| | |
|---|---|
| Es kommen härtere Tage. | u – u – u u – u |
| Die auf Widerruf gestundete Zeit | u u – u (–) u – u u – |
| wird sichtbar am Horizont. | u – u u u u – |

“Es kommen härtere Tage” e “auf Widerruf gestundete Zeit” resumem o tom e o projeto central do livro. Observando apenas a informação semântica dos versos, teríamos algo como “Dias mais duros vêm” ou “Dias mais difíceis virão” para o primeiro e “o tempo postergado em suspenso”, “o tempo adiado em suspenso” ou “o tempo postergado rescindido” para o segundo. Os dias de bonança vislumbrados antes da guerra e do horror nazista, o otimismo cientificista, a crença na evolução contínua do homem – tudo isso é, mais uma vez, postergado ou suspenso na linha do horizonte.

Quanto à escolha cuidadosa de palavras no poema, pode-se apontar aqui um recurso muito usado por Bachmann em todo o livro: a combinação de palavras que se referem a abstrações aliadas a palavras que nomeiam coisas concretas; de palavras da tradição da poesia germanófona a outras do mundo das máquinas, das ciências, do mercado financeiro; de palavras correntes em seu tempo a outras já arcaicas. É o caso do particípio ‘gestundet’, usado aqui como adjetivo para Zeit (‘tempo’), cujo primeiro infinitivo que vem à mente é o ‘stunden’. A palavra pode indicar o agendamento de algo (como em ‘marcar’), mas também a marcação num sentido mais concreto (‘marcar a areia’, ‘marcar um graveto’ – por coincidência a palavra ‘marcar’, em português, carrega essas duas acepções). No entanto, pode-se também retomar aqui um outro verbo infinitivo, mais enfático e arcaico, ‘gestunden’, registrado no dicionário dos irmãos Grimm, em 1854: uma palavra raramente usada que remonta à atividade bancária e que poderia ser traduzida por ‘prolongar’, ‘aumentar’, ‘prorrogar’, ‘adiar’, ‘postergar’ e até ‘suspender’[37]. O germanista Kurt Bartsch aponta em sua análise do poema (cf.

[37] “GESTUNDEN, *verb. verstärktes* stunden (s. d.), *das* HEYNATZ *im antibarbarus an stelle des compositums empfiehlt*: einem das gelt gestunden, *spatium numerandi pecuniam concedere* STIELER 2228. ALER 928b. GAYME *jur. lex.* 254, *schweizerisch gestünden* DENZLER 132b; einem eine wechselschuld gestunden, *moram admittere* FRISCH 2, 352c.”. (GRIMM, 1854).
Disponível em: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GG12258#XGG12258 (acesso em 2 de janeiro de 2018)

BARTSCH, 1988) a carga negativa da formulação ‘gestundete Zeit’, como se já fosse ponto pacífico que ela necessariamente seria negativa. Sua análise me fez abrir mão de minha primeira opção, ‘tempo marcado’, para ‘tempo postergado’. Os tradutores portugueses João Barrento e Judite Berkemeier (que publicaram em Portugal, como já mencionado, tradução esgotada do livro *Die gestundete Zeit*) optaram por ‘tempo aprazado’, ou seja, tempo ao qual se deu prazo. Não obstante, prefiro a opção ‘tempo postergado’ por já carregar a carga negativa de um prazo marcado, porém adiado até não se sabe quando.

Há nos dois primeiros versos uma recorrente (mas não regular) alternância entre átonas e tônicas; e, no terceiro, um grande espaço cheio de átonas. Tentei me ater a essas recorrências mais do que à exata alternância que os versos têm em alemão; ative-me também ao número de sílabas poéticas. Infelizmente não me foi ainda possível reproduzir a átona final do primeiro verso, nem terminar o segundo e o terceiro com uma sílaba tônica mas, com exceção de tais átonas finais inexistentes no alemão, a estrutura rítmica do terceiro verso foi totalmente recriada em português, e a do primeiro quase totalmente (o primeiro jambo alemão virou, no português, um troqueu). Reproduzo abaixo o esquema rítmico da tradução, marcando com a cor verde as células métricas idênticas às do texto original, como farei em todas as opções em português daqui em diante:

| | |
|---|---|
| Dias piores virão. | – u **u – u u –** |
| O tempo por ora postergado | u – u u – u u u – u |
| se mostra no horizonte. | **u – u u u u –** u |

Mantêm-se, como proposto, uma estrutura rítmica semelhante (jamais ou raramente idêntica) à do poema original.

Para facilitar daqui para frente as referências futuras às células métricas do poema, apresento abaixo uma proposta de esquematização das mesmas em “u” (átona), em “–” (tônica) e em “(–)” (tônica, mas menos pronunciada; de tonicidade secundária, portanto) – que, como qualquer leitura, não passa de interpretação mais ou menos delimitada por certos elementos do texto (vide Gadamer, capítulo “II.2”); mas que, de qualquer forma, será o esquema-base utilizado nesta tradução do poema e ao qual me referirei constantemente.

“Die gestundete Zeit“

| | |
|---|---|
| Es kommen härtere Tage. | u – u – u u – u |
| Die auf Widerruf gestundete Zeit | u u – u (–) u – u u – |

| | |
|---|---|
| wird sichtbar am Horizont. | u – u u u u – |
| Bald mußt du den Schuh schnüren | – – u u – – u |
| und die Hunde zurückjagen in die Marschhöfe. | u u – u u – (–) u u u – – u |
| Denn die Eingeweide der Fische | (–) u – u (–) u u – u |
| sind kalt geworden im Wind. | u – u – u u – |
| Ärmlich brennt das Licht der Lupinen. | – u – u – u u – u |
| Dein Blick spürt im Nebel: | u – (–) u – u |
| die auf Widerruf gestundete Zeit | u u – u (–) u – u u – |
| wird sichtbar am Horizont. | u – u u u u – |
| | |
| Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand, | – u u – (–) u u – u u – |
| er steigt um ihr wehendes Haar, | u – u u – u u – |
| er fällt ihr ins Wort, | u – u u – |
| er befiehlt ihr zu schweigen, | u u – u u – u |
| er findet sie sterblich | u – u u – u |
| und willig dem Abschied | u – u u – u |
| nach jeder Umarmung. | u – u u – u |
| | |
| Sieh dich nicht um. | – u u – |
| Schnür deinen Schuh. | – u u – |
| Jag die Hunde zurück. | u u – u u – |
| Wirf die Fische ins Meer. | u u – u u – |
| Lösch die Lupinen! | – u u – u |
| | |
| Es kommen härtere Tage. | u – u – u u – u |

Antes mesmo da leitura do poema, apenas olhando o esquema rítmico apresentado acima, já é possível vislumbrar a riqueza e a irregularidade, mas também a *regularidade* desse poema dito livre, quase como se fosse ele uma partitura musical. Veja-se a terceira estrofe, onde há repetições rítmicas marcantes, lapidares, de verso curtos; ou o início da segunda, de versos também mais regulares, mas bem mais longos do que os da terceira estrofe, condizentes com a imagem do "Sand" ('areia', 'areal') na qual alguém afunda lentamente; ainda na segunda estrofe, vejam-se os versos finais, que já se aproximam do tom de ordem e vagamente oracular da terceira estrofe; ou veja-se ainda a primeira estrofe, na qual justamente o ir e vir dos versos longos e curtos parece fortalecer o sentido do ir e vir na preparação para os "härtere Tage" ('dias mais difíceis', 'dias piores').

Duas coisas, pelo menos, podem-se apontar na leitura que fiz acima: **1)** certamente a ocorrência de células métricas curtas não *significaria* necessariamente ordem, ou as longas necessariamente um corpo que se afunda na areia, afinal, *o ritmo sozinho não significa nada*. O que ele pode é abrir caminhos interpretatórios *aliado* à informação semântica que um verso dá. Na leitura de um poema é preciso se fazer sempre, para além do trabalho de interpretação do esquema rítmico, o trabalho básico de interpretação semântica; e ainda após os dois, um outro trabalho combinação do ritmo com a informação semântica. Pode-se recorrer, por exemplo, à clássica análise que Antonio

Candido fez do poema “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo, “Cavalgada ambígua”. Candido afirma que as sequências recorrentes de duas sílabas átonas seguidas de uma sílaba tônica remeteriam o poema a uma cavalgada (que é de fato descrita nos versos do poeta), nesse caso específico uma cavalgada também de cunho sexual (cf. CANDIDO, 1998). Assim, tal sequência rítmica pode de fato conferir ao verso diversas associações, uma delas a associação a uma cavalgada; no entanto, duas sílabas átonas seguidas de uma tônica *não são sempre cavalgadas*, *não significam cavalgadas*. Podem sê-lo, como podem ser uma miríade de outras coisas a depender da vontade e da habilidade do autor. Por fim, correndo o risco de deixar aqui um fio solto, já que não poderei revisitar toda a tradição linguística trazida por Ferdinand de Saussure (1857-1913), pode-se dizer que *o ritmo é significante sem significado* (cf. SAUSSURE, 1995).

O segundo ponto que se poderia apontar na leitura que fiz anteriormente do esquema rítmico de “Die gestundete Zeit” é o que se segue: **2)** certamente não me caberia tentar recriar no português cada célula métrica do original, mas me parece necessário ao menos tentar recriar, mais do que o simples tamanho dos versos, algo do movimento rítmico em seu interior. Assim, sempre que não me for possível criar células métricas iguais às do texto alemão, tentarei criar estruturas ou alternâncias minimamente análogas[38]. Não pareceria defensável, ao menos não a partir de minha proposta de tradução, criar versos longos e cheios de átonas na terceira estrofe ou então versos bastante curtos e de muitas tônicas na primeira – ainda que o fizesse tentando adequar semanticamente original e tradução. Fazê-lo aproximaria o texto criado, ao meu ver, mais de uma paráfrase (que pode certamente ter, e tem, sua utilidade em contextos definidos) do que de uma tradução.

A opção de apresento para a tradução do restante da primeira estrofe (versos 4 a 11) é a seguinte:

| | |
|---|---|
| Logo terás de atar teu sapato | – **u** u – u – u u – u |
| e fazer com que os cães voltem ao pátio. | **u u – u u – – u** u – u |
| Pois que as tripas dos peixes | – **u – u** u – u |
| esfriaram expostas. | u u – u u – u |
| Débil arde a luz dos lupinos. | **– u – u – u u – u** |
| Tua vista peleja na névoa: | u u – u u – u u – u |
| o tempo por ora postergado | u – u u – u u u – u |

[38] Devo às valiosas sugestões do professor Helmut Galle, quando da apresentação do projeto de mestrado durante o processo seletivo para a pós-graduação, a ideia de não nomear todas as células métricas e nem tentar me ater a todas as sílabas tônicas e átonas do poema original – o que, percebo hoje, seria de fato impossível, ou no mínimo contraproducente. Basta então – para não perder a “natureza rítmica” do poema original quando não for possível criar as *mesmas* células métricas no texto de chegada – a criação de sequências análogas, similares às originais.

se mostra no horizonte. **u – u u u –** u

A segunda estrofe apresenta um movimento interno, como já apontei anteriormente. A partir do primeiro verso, que é bastante longo e descreve o afundar de uma 'amada' na areia, passa-se a versos menores, mais repetitivos, que descrevem o que ocorre com tal amada enquanto ela afunda. Aqui creio ser necessário atentar sobremaneira ao conteúdo semântico da palavra alemã "Sand" no contexto do original, para só então achar uma opção válida em português.

Na segunda estrofe (versos de 12 a 18), os 14º, 16º, 17º e 18º versos têm o ritmo idêntico entre si, além de carregarem imagens de violência (ainda que não física, já que a violência explicitamente física acontece apenas no 13º verso) por parte de um "er" (masculino) a um "sie" (feminina). Aqui se faz necessário observar também na tradução do trecho para o português os gêneros dos dois pronomes, visto que toda a estrofe se constrói em imagens de violência de algo masculino em relação a algo feminino, tratados ali de forma dúbia, quase como um casal numa discussão – ou melhor, como um homem violento em relação a uma mulher, já que a figura feminina não consegue reagir (mais sobre a metáfora da violência masculina nestes versos, vide o germanista Schärf (2002) em seu „Vom Gebrauch der schönen Sprache / Ingeborg Bachmann: Die gestundete Zeit". Traduzir nessa estrofe "Sand" por "areia" anularia a metáfora amorosa e violenta que o original cria, já que seriam duas palavras femininas numa estrofe que perderia uma parte importante do seu sentido: o que está em jogo é a força masculina sobrepujando a feminina, ou seja, o jogo dúbio entre o sentido mais palpável da amada que afunda na areia e o sentido metafórico da violência de um homem frente a uma mulher. Dos versos 14 a 18, o 15º verso é o único do grupo que não obedece à constância rítmica[39]: o sentido mesmo do verso é o de ordem para que a figura feminina ("sie") se cale.

Neste caso dos versos da segunda estrofe, a solução encontrada no jogo de lucros e perdas (para usar a expressão de José Paulo Paes em seu *Tradução – A ponte necessária* [PAES, 1990, p. 40]) do ritmo foi criar um ritmo análogo ao do alemão no português, executando no português repetições de células métricas anapésticas e trocaicas para retomar algo da recorrência anapéstica e jâmbica que o original apresenta. Além disso, no primeiro verso criei uma sequência longa de jambos que possa se relacionar com a

[39] O verso 13 apresenta apenas uma ligeira variação: não tem a átona final que os versos 15, 16 e 17 têm.

imagem da amada que afunda no areal. Por fim, o último verso apresenta o mesmo esquema rítmico do original. Reproduzo abaixo os esquemas rítmicos do alemão e do português, marcando em amarelo as recorrências conseguidas, mas diferentes das originais, e em verde as células que são idênticas às alemãs:

| | |
|---|---|
| Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand, | – u u – (–) u u – u u – |
| er steigt um ihr wehendes Haar, | u – u u – u u – |
| er fällt ihr ins Wort, | u – u u – |
| er befiehlt ihr zu schweigen, | u u – u u – u |
| er findet sie sterblich | u – u u – u |
| und willig dem Abschied | u – u u – u |
| nach jeder Umarmung. | u – u u – u |

| | |
|---|---|
| Tua amada afunda ali no areal, | – **u** – **u** – **u** – **u** u – |
| ele envolve o cabelo ondulante, | **u u** – **u u** – **u u** – u |
| ele lhe corta a palavra, | – **u u** – **u u** – u |
| ele lhe ordena que cale, | – **u u** – **u u** – u |
| ele a tem por efêmera | – **u u** – **u u** – u u |
| e disposta ao adeus | **u u** – **u u** – |
| a cada abraço. | **u** – **u u** – **u** |

Por fim, nas duas últimas estrofes (a última sendo de um verso só, e justamente o mesmo verso que abre o poema), precisei me ater aos versos curtos e às células métricas mais concisas (ou marcadas). Na penúltima estrofe o eu lírico, já num quase apático desespero, ordena o que se faça no cenário de desesperança que se arma no poema, e retoma nessas ordens algumas imagens da primeira estrofe (o atar de sapatos, peixes, lupinos, cães). A ordem parece se intensificar com os versos curtos, os muitos pontos finais e o pouco espaço entre uma tônica e outra.

| | |
|---|---|
| Nada procures. | – **u u** – u |
| Ata o sapato. | – **u u** – u |
| Faz que voltem os cães. | u u – **u u** – |
| Lança os peixes ao mar. | **u u** – **u u** – |
| Extingue os lupinos! | u – **u u** – **u** |
| | |
| Dias piores virão. | – u **u** – **u u** – |

Na terceira estrofe só não me foi possível reproduzir as primeiras células dos versos 21 (“Faz que voltem os cães”) e 23 (“Extingue os lupinos”) nem prescindir de uma átona final nos versos 19 (“Nada procures”) e 20 (“Ata o sapato”), átonas inexistentes no original; as células restantes desses e dos outros versos, no entanto, são as mesmas do alemão.

A repetição final do verso “Dias piores virão” isolado na quarta e última estrofe – verso que também abre o poema – é por consequência uma repetição de sequência rítmica

e, nas mãos da autora, uma fermenta estilística. No entanto, é diferente o peso daquilo que é dito no primeiro e no último versos do poema, apesar de serem a mesma frase: o primeiro carrega só o significado que aquelas palavras e aquele ritmo específicos podem carregar; enquanto o último carrega, além das mesmas coisas do primeiro, todos os resíduos sonoros, rítmicos, imagéticos e metafóricos que foram desenvolvidos durante os outros 23 versos do poema, acumulando-se nesse verso final não só os anteriores todos, mas também tudo o que eles representam individualmente e em conjunto. O último "Dias piores virão" é mais pesado, mais consciente de sua miséria – e é definitivo.

Assim como na primeira ocorrência do verso, só não em foi possível reproduzir a primeira célula métrica, as outras são iguais às alemãs.

Apresento, por fim, a tradução completa do poema "Die gestundete Zeit" de Ingeborg Bachmann, acompanhada do esquema métrico e das marcações já anteriormente elucidadas:

"O tempo postergado"

| | |
|---|---|
| Dias piores virão. | – u **u – u u –** |
| O tempo por ora postergado | u – u u – u u u – u |
| se mostra no horizonte. | **u – u u u u –** u |
| Logo terás de atar teu sapato | **– u** u – u – u u – u |
| e fazer com que os cães voltem ao pátio. | **u u – u u – – u** u – u |
| Pois que as tripas dos peixes | **– u – u** u – u |
| esfriaram expostas. | u u – u u – u |
| Débil arde a luz dos lupinos. | **– u – u – u u – u** |
| Tua vista peleja na névoa: | u u – u u – u u – u |
| o tempo por ora postergado | u – u u – u u u – u |
| se mostra no horizonte. | **u – u u u –** u |
| | |
| Tua amada afunda ali no areal, | **– u – u – u – u** u – |
| ele envolve o cabelo ondulante, | **u u – u u – u u –** u |
| ele lhe corta a palavra, | **– u u – u u** – u |
| ele lhe ordena que cale, | **– u u – u u** – u |
| ele a tem por efêmera | **– u u – u u** – u u |
| e disposta ao adeus | **u u – u u –** |
| a cada abraço. | **u – u u – u** |
| | |
| Nada procures. | **– u u –** u |
| Ata o sapato. | **– u u –** u |
| Faz que voltem os cães. | u u **– u u –** |
| Lança os peixes ao mar. | **u u – u u –** |
| Extingue os lupinos! | u – **u u – u** |
| | |
| Dias piores virão. | – u **u – u u –** |

## IV.2. “Alle Tage”: “Todo dia”

Também do livro *Die gestundete Zeit* (1953) é o poema “Alle Tage” (opções seriam “Todos os dias” ou “Todo dia”), que está na segunda das três partes do volume. O leitor perceberá a partir do próximo poema (“Anrufung des Großen Bären” e que dá nome ao segundo volume de poemas) que há uma mudança de tom na poesia de Bachmann entre o primeiro e o segundo livros. Em “Alle Tage”, como em “Die gestundete Zeit”, há ainda um esforço mais escancarado ou mais às claras no campo político; um esforço utópico em direção tanto à compreensão quanto à restauração moral, através das artes, do homem após a Segunda Guerra Mundial e durante a Guerra Fria (cf. HÖLLER, 2009, p. 80). A partir do livro *Anrufung des Großen Bären* algo se deslocará e se tornará mais sombrio na percepção e nos esforços utópicos do eu lírico.

Em “Alle Tage”, no entanto, esse momento ainda não é chegado.

> “Alle Tage”
>
> Der Krieg wird nicht mehr erklärt,
> sondern fortgesetzt. Das Unerhörte
> ist alltäglich geworden. Der Held
> bleibt den Kämpfen fern. Der Schwache
> ist in die Feuerzonen gerückt.
> Die Uniform des Tages ist die Geduld,
> die Auszeichnung der armselige Stern
> der Hoffnung über dem Herzen.
>
> Er wird verliehen,
> wenn nichts mehr geschieht,
> wenn das Trommelfeuer verstummt,
> wenn der Feind unsichtbar geworden ist
> und der Schatten ewiger Rüstung
> den Himmel bedeckt.
>
> Er wird verliehen
> für die Flucht von den Fahnen,
> für die Tapferkeit vor dem Freund,
> für den Verrat unwürdiger Geheimnisse
> und die Nichtachtung
> jeglichen Befehls.[40]

[40] Esta e todas as outras reproduções do poema “Alle Tage” são da poesia completa de Bachmann, lançada em 2011 pela Editora Piper, página 56.

O poema é um dos textos mais abertamente político da autora (digo “abertamente políticos” porque não significa que os outros não o sejam), um poema no qual a experiência da guerra, sem abandonar as profundezas do texto, emerge mesmo à sua camada mais rasa. Já nos dois primeiros versos se lê: “Der Krieg wird nicht mehr erklärt, / sondern fortgesetzt. (...)”. Atentando-me somente à fatura semântica dos versos, poderia apresentar as opções “A guerra não é mais declarada, e sim levada adiante”, “A guerra não é mais anunciada, mas levada em frente” ou ainda “A guerra não é mais declarada, apenas levada adiante”.

Tal ‘guerra’, além de remeter aos referentes mais óbvios (a saber: Guerra Fria, com ecos, é claro, da Segunda Guerra Mundial), pode nos trazer à mente também aquela outra luta, a ‘vã’ à qual se refere nosso Carlos Drummond de Andrade em seu poema “O Lutador”: a luta com as palavras (ANDRADE, 2014).

> Der Krieg wird nicht mehr erklärt,
> sondern fortgesetzt. Das Unerhörte
> ist alltäglich geworden. Der Held
> bleibt den Kämpfen fern. Der Schwache
> ist in die Feuerzonen gerückt.
> (...)

Percebem-se, antes mesmo da leitura, a formação de *enjamblements* a partir do posicionamento dos substantivos “Der Unerhörte”, “Der Held” e “Der Schwache” (algo como “o inaudito”, “o herói” e “o fraco”, respectivamente); e justamente no momento em que se descreve o ‘hoje’ do poema: o tempo no qual não se declaram mais as guerras, no qual elas são simplesmente levadas adiante – assim como as orações sintáticas também o são.

O enfado e a desesperança mesma do poema parecem se corporificar na mudança de fôlego que a leitura de três *enjamblements* seguidos provoca no leitor. É um início de estrofe (e de poema) cheio de *enjamblements* e frases curtas, marciais, secas, quase apáticas apesar (ou justamente por causa) da ideia que veiculam.

Uma proposta de esquema rítmico para os versos acima seria esta:

| | |
|---|---|
| Der Krieg wird nicht mehr erklärt, | u – u – u u – |
| sondern fortgesetzt. Das Unerhörte | – u – u – u (–) u – u |
| ist alltäglich geworden. Der Held | u u – u u – u u – |
| bleibt den Kämpfen fern. Der Schwache | – u – u – u – u |
| ist in die Feuerzonen gerückt. | (–) u u – u (–) u u – |

Outra característica do poema salta à vista quando se traça o esquema rítmico: a recorrente alternância de pés métricos iguais. Algo dessa recorrência precisa permanecer (ou melhor: ser criada) no texto em português, além também das orações sintáticas que se derramam de um verso a outro como serpentes.

Tudo muda, no entanto, nos três últimos versos da estrofe: uma oração sintática se faz, completa, no verso 6 e outra escorre em *enjamblement*, mas sem ponto ou vírgula nenhuns, do 7º ao 8º verso.

| | |
|---|---|
| Die Uniform des Tages ist die Geduld, | u u u – u – u (–) u u – |
| die Auszeichnung der armselige Stern | u – (–) u u – u u u – |
| der Hoffnung über dem Herzen. | u – u – u u – |

As sequências de átonas dos 6º e 7º versos distinguem o grupo do anterior, e fortalecem a distinção sintática das duas 'áreas' da primeira estrofe (ainda que o 8º verso retome as alternâncias mais secas dos primeiros).

Proponho a seguinte tradução para a estrofe (sigo aqui e seguirei adiante a marcação utilizada no capítulo anterior: cor verde para células em português iguais às em alemão e cor amarela para outras adaptações, que explicarei sempre à frente):

| | |
|---|---|
| A guerra não é mais declarada, | **u – u – u u –** u |
| só levada adiante. O inaudito | **– u – u – u u –** u |
| é cotidiano agora. O herói | **– u u – u – u –** |
| guarda distância da luta. O fraco | **– u u – u u – u – u** |
| é jogado no campo de batalha. | – u – u u – u u u – u |
| O uniforme da vez é a paciência, | **u u u –** u u – **u u u –** u |
| a condecoração é a mísera estrela | **u u u u u** – u – u u – u |
| da esperança sobre o peito. | **u u – u – u –** u |

Na tradução dos primeiros versos da estrofe recorri em vários momentos à criação de algo que me pareceu análogo ao movimento rítmico do original: a recorrência de células métricas iguais, com uma ou outra célula divergente entre elas. Por vezes o alemão tinha jambos, e criei anapestos; por vezes ocorreu o contrário. Mantive, no entanto, as tônicas próximas e surgindo a intervalos relativamente regulares. Nos versos 6 e 7 procurei criar sequências de átonas que veiculassem o tom algo mais solene que os versos germanófonos carregavam, ainda que não nos mesmos lugares em que surgem no original; além de manter todos os enjamblements da estrofe (inclusive o da passagem do verso 7 ao 8), mudando o tom no 8º verso – que também na tradução tem um esquema rítmico mais próximo daquele presente no início da estrofe.

A segunda e a terceira estrofes do poema são, poder-se-ia dizer, estrofes irmanadas: têm estruturas sintáticas semelhantes, estruturas rítmicas semelhantes e disposição de versos semelhante. Ambas começam com o verso "Er wird verliehen" ("Ela [a estrela, a condecoração] é concedida"; "Ela é entregue"; "Ela é atribuída"), ao qual se seguem três versos em cada estrofe iniciados por conjunções ("wenn" na segunda e "für" na terceira), depois um verso que apesar de começar com "und" pressupõe a conjunção e, por fim, um último verso que é continuação sintática do anterior, configurando assim um *enjamblement*. É interessante apontar aqui um manejo das palavras que, se não seja a criar ambiguidade no verso alemão, ao menos aponta um caminho de interpretação interessante: o verbo *verleihen* ('entregar', 'atribuir', 'conceder'), aqui em ser particípio *verliehen*, traz à mente do leitor o verbo *verlieren* ('perder'), que em algumas regiões germanófonas têm a mesma pronúncia. Não chega a haver ambiguidade no verso porque o verbo *verlieren* precisaria estar no particípio, *verloren*, para integrar também a oração sintática, o que destruiria a semelhança fonética entre esses dois verbos de sentidos diametralmente opostos. Fica, no entanto, um eco de ambos na leitura do poema alemão. Tal eco me foi possível recriar no português através do verbo 'entregar', que comporta os sentidos de 'atribuir', 'conceder', mas também o de 'perder', 'abrir mão de', 'desistir'.[41]

No campo rítmico, ambas estrofes se iniciam com versos de dois jambos e terminam com versos cuja última célula métrica é um anapesto (antecedida por um jambo, na segunda estrofe; antecedida por um troqueu na terceira).

Quanto ao interior das estrofes, percebe-se na segunda que seu segundo verso se amplia e complica, se comparado ao primeiro, quase como se estivesse se preparando para abarcar mais informações, mais células métricas, mais suspense na atribuição da tal ambígua estrela. O que se confirma nos versos seguintes: o terceiro, o quarto e o quinto têm basicamente a mesma configuração rítmica: um anapesto, um jambo, um anapesto (com mais um jambo no quarto verso e mais uma átona [ou, para comportar tal sílaba átona no esquema rítmico, um peônio após um anapesto e um jambo] no quinto). De qualquer forma, a recorrência é bastante instigante, e parece quase reforçar a ideia de condições que vão sendo somadas e somadas à tal condecoração, num movimento acumulativo, num movimento de sobreposição. Ao final da segunda estrofe, o movimento

[41] Necessário fazer aqui um agradecimento ao eruditíssimo tradutor e enxadrista Pedro Paulo Devescovi Parreira, que me apontou as duas possibilidades do texto alemão durante meu último semestre na Universidade de Heidelberg, em 2015.

volta a se represar num verso curto, desta vez formado por duas células métricas: um jambo e um anapesto.

| | |
|---|---|
| Er wird verliehen, | u – u – u |
| wenn nichts mehr geschieht, | u – u u – |
| wenn das Trommelfeuer verstummt, | u u – u – u u – |
| wenn der Feind unsichtbar geworden ist | u u – – (–) u u – u – |
| und der Schatten ewiger Rüstung | u u – u – u u – u |
| den Himmel bedeckt. | u – u u – |

No interior da terceira estrofe se pode perceber um movimento semelhante ao da anterior, com a diferença de ser muito menos regular – o que poderia veicular algo do mudo desespero; dir-se-ia da apática e já imperfeita 'posição de sentido' rígida desse mundo bélico que o poema todo traz ao leitor. A regularidade seca, batida, firme parece corroborar o *tópos* marcial do poema, assim como o seu quase desestruturar logo ao final.

| | |
|---|---|
| Er wird verliehen | u – u – u |
| für die Flucht von den Fahnen, | u u – u u – u |
| für die Tapferkeit vor dem Freund, | u u – u u u u – |
| für den Verrat unwürdiger Geheimnisse | u u u – – (–) u u u – u u |
| und die Nichtachtung | u u – u u |
| jeglichen Befehls. | – u u u – |

Minha opção para as duas estrofes é a seguinte:

| | |
|---|---|
| Ela é entregue | **– u – u** |
| quando mais nada ocorre, | – u u **– u – u** |
| quando o bombardeio cala, | **– u u u** – u – u |
| quando o inimigo se torna invisível | **– u u** u – u u – u u – u |
| e a sombra do eterno armamento | u – u u – u u – u |
| encobre o céu. | **u – u –** |
| | |
| Ela é entregue | **– u – u** |
| pelo abandono da bandeira, | **u u u –** u u u – u |
| pela audácia frente ao amigo, | **u u – u – u u –** u |
| pela traição de pífios segredos | **u u u – u –** u u – u |
| e pela negligência | u – **u u u –** u |
| ante cada comando. | u u – u u – u |

Ainda não me foi possível recuperar a relativa regularidade da segunda estrofe e a relativa irregularidade da terceira. Tentei, então, criar repetições internas de células métricas, de modo a conferir ao verso em português algo da batida seca, quase marcial, do poema alemão. Há diversos peônios de primeira e de quarta, o que parece trazer ao verso um ritmo marcado, porém estranho ou atípico, o que era meu objetivo. Tentei agrupar várias células métricas de modo a ter quase sempre células repetidas uma após a outra, marcando assim alguma regularidade que, mais adiante, invariavelmente se quebraria.

Consegui também iniciar as duas estrofes com um verso curto: no alemão, sequências de jambos; no português, sequência de troqueus. Não consegui, no entanto, aproximar os esquemas rítmicos do verso final da segunda estrofe ao verso final da terceira.

De modo que minha proposta de tradução do poema "Alle Tage" é a que se segue:

"Todo dia"

| | |
|---|---|
| A guerra não é mais declarada, | **u** – **u** – **u** **u** – u |
| só levada adiante. O inaudito | – **u** – **u** – **u** **u** – u |
| é cotidiano agora. O herói | – **u** **u** – **u** – **u** – |
| guarda distância da luta. O fraco | – **u** **u** – **u** **u** – **u** – **u** |
| é jogado no campo de batalha. | – u – u u – u u u – u |
| O uniforme da vez é a paciência, | **u** **u** **u** – u u – **u** **u** **u** – u |
| a condecoração é a mísera estrela | **u** **u** **u** **u** **u** – u – u u – u |
| da esperança sobre o peito. | **u** **u** – **u** – **u** – u |
| | |
| Ela é entregue | – **u** – **u** |
| quando mais nada ocorre, | – u u – **u** – **u** |
| quando o bombardeio cala, | – **u** **u** **u** – u – u |
| quando o inimigo se torna invisível | – **u** **u** u – u u – u u – u |
| e a sombra do eterno armamento | u – u u – u u – u |
| encobre o céu. | **u** – **u** – |
| | |
| Ela é entregue | – **u** – **u** |
| pelo abandono da bandeira, | **u** **u** **u** – u u u – u |
| pela audácia frente ao amigo, | **u** **u** – **u** – **u** **u** – u |
| pela traição de pífios segredos | **u** **u** **u** – **u** – u u – u |
| e pela negligência | u – **u** **u** **u** – u |
| ante cada comando. | **u** **u** – **u** **u** – u |

## IV.3. “Anrufung des Großen Bären”: “Invocação da Ursa Maior”

O poema “Anrufung des Großen Bären” faz parte, por sua vez, do segundo e último livro de poemas publicado pela autora – e lhe dá nome. Poemas escritos após essa publicação só foram lançados de modo escasso e esparso em revistas durante a vida da autora; após sua morte, no entanto, publicaram-se os poemas completos de Bachmann, que somam aqueles presentes nos dois livros, os de juventude e ainda outros posteriores a *Anrufung* (cf. BARTSCH, 1988, para mais detalhes da publicação póstuma da autora).

O livro *Anrufung des Großen Bären* (1956) foi publicado três anos após o muitíssimo elogiado[42] *Die gestundete Zeit*, e continua as experimentações formais, imagéticas e poetológicas (ligadas à teoria da poesia) da autora, mas o faz dentro de formas poéticas aparentemente mais tradicionais do que as do livro anterior e recorrendo a fonte ainda mais antigas, como os poetas Safo e Petrarca, que são diretamente citados (cf. HÖLLER, 2009, p. 100). É, talvez por isso mesmo, um livro aparentemente mais denso, certamente mais monumental (são muitos os poemas longos, divididos em muitas partes regularmente metrificadas) e, se quisermos, mais hermético do que o anterior.

No campo imagético há em *Anrufung des Großen Bären* uma escrita a partir do choque de imaginários opostos: o noturno e o solar, o frio e o calor, o continente e a ilha. Höller liga esse movimento interno em sua produção poética a uma série de vivências da autora, desencadeadas todas por um acontecimento: a ida à Itália.

Bachmann não é a primeira autora a ter sua produção profundamente marcada por mudança ou viagem à Itália; Goethe é o nome paradigmático de tal movimento criativo. Após mudar-se em 1953 para a Itália e ali escrever boa parte do que viria a ser o livro de 1956, Bachmann pode criar num ambiente outro que não o do círculo literário, dos jornais e das leituras e referências vienenses. Höller chega a utilizar a palavra “libertação” (“Befreiung”) para descrever a mudança de país (Idem, p. 87). Nas palavras da autora:

---

[42]“Die jungen Preisrichter der Gruppe 47 hätten mit der Verleihung bekundet, “daß sie eine Handvoll damals noch ungedruckter Lyrik der Bachmann für die besten deutschsprachigen Gedichte ihrer Generation hielten.”” (HÖLLER, 2009, p. 75)
“Os jovens juízes do Prêmio do Grupo 47 anunciaram, com sua entrega, “que eles consideravam aquele punhado de poemas de Bachmann, ainda não publicados, os melhores poemas em alemão de toda a sua geração.””

> *In den ersten Jahren* in Italien habe sie das *Vertrauen* in ihre *fünf Sinne* gelernt, getragen vom *Enthusiasmus für dieses neue Leben, für Schauen und Offenheit*. Sie verdanke *dieser Zeit überhaupt alles*. (BACHMANN, apud HÖLLER, 2009, p. 82)[43]

O poema "Anrufung des Großen Bären" parece carregar já desde seu primeiro verso o *pathos* arcaico (ou arcaico-experimental) que caracteriza o livro: o chamamento inicial por parte do eu lírico ("Großer Bär, komm herab, zottige Nacht"; opções seriam "Grande Ursa, vem cá abaixo, [ó] noite hirsuta", "Ursa Maior, desce cá, noite emaranhada", "Grande Ursa, descende, hirsuta noite")[44] traz à roda do poema toda a tradição greco-latina da invocação aos deuses e às musas na abertura de uma obra poética.

> "Anrufung des Großen Bären"
>
> Großer Bär, komm herab, zottige Nacht,
> Wolkenpelztier mit den alten Augen,
> Sternenaugen,
> durch das Dickicht brechen schimmernd
> deine Pfoten mit den Krallen,
> Sternenkrallen,
> wachsam halten wir die Herden,
> doch gebannt von dir, und mißtrauen
> deinen müden Flanken und den scharfen
> halbentblößten Zähnen,
> alter Bär.
>
> Ein Zapfen: eure Welt.
> Ihr: die Schuppen dran.
> Ich treib sie roll sie
> von den Tannen im Anfang
> zu den Tannen am Ende,
> schnaub sie an, prüf sie im Maul
> und pack zu mit den Tatzen.
>
> Fürchtet euch oder fürchtet euch nicht!
> Zahlt in den Klingelbeutel und gebt
> dem blinden Mann ein gutes Wort,
> daß er den Bären an der Leine hält.
> Und würzt die Lämmer gut.
>
> s' könnt sein, daß dieser Bär
> sich losreißt, nicht mehr droht
> und alle Zapfen jagt, die von den Tannen

[43] "*Nos primeiros anos* na Itália ela teria aprendido a *confiar* em seus *cinco sentidos*, tomada pelo *entusiasmo por essa nova vida, pelo olhar e pela franqueza*. Ela teria *absolutamente tudo a agradecer a essa época*." (HÖLLER, 2009, p. 82)

[44] A tradução semanticamente mais precisa seria 'urso', não 'ursa', visto que no original alemão a constelação se chamaria algo como 'Constelação do Urso Maior'; no masculino, portanto. No entanto, prefiro me ater à opção cristalizada em nossa língua para nomear a constelação 'Großer Bär'. Leituras bastante válidas que aproximassem a constelação à representação da figura masculina e sua prototípica violência infelizmente não seriam possíveis a partir de minha tradução. Mesmo assim, creio que mais se ganha do que se perde com a adoção da forma cristalizada 'Constelação da Ursa Maior'.

gefallen sind, den großen, geflügelten,
die aus dem Paradiese stürzten.[45]

De *Ilíada* (séc. VIII a.C.) a *Odisseia* (séc. VIII a.C.) de Homero e *Eneida* (séc. I a.C.) de Virgílio, com suas invocações às musas, passando pelas dos poemas de Safo (séc. VII a.C) à deusa Vênus: o eco se dá já nas primeiras quatro palavras do poema. Apesar disso, pode-se dizer que "Anrufung des Großen Bären" ainda se aproxima muito mais dos poemas de *Die gestundete Zeit* do que o fariam os outros dois poemas que traduzirei mais adiante, "Erklär mir, Liebe" e "Was wahr ist".

Além disso, a tradição igualmente greco-latina de uso de coros se faz presente através desse eu lírico que se identifica com um 'nós', e não com um 'eu': seria um eu lírico mais coletivo do que individual, uma multidão de pastores ("wachsam halten wir die Herden,"; "alerta nós mantemos o rebanho", "alerta pastoreamos nós o rebanho") que, pode-se dizer, estariam para o humano como a constelação estaria para sobre-humano.

A fortíssima primeira estrofe do poema dá prova da riqueza rítmica, quase musical, a partir da qual Bachmann conseguia criar seus poemas: a abertura do poema se dá a partir de uma invocação ou chamamento escrito com uma célula métrica cuja primeira sílaba é tônica (dactílica ou trocaica; neste caso, trocaica), recurso recorrente na poesia que procura imitar o efeito causado pelo verso grego em hexâmetro dactílico. Os versos vão se alongando e encurtando, repetindo e variando células métricas de modo ostensivo com diversos choques de sílabas tônicas ("Großer Bär, komm herab, zottige Nacht" [ – u – – u – – u u – ]), há rimas internas e finais, como se se tratasse de uma fuga musical ("durch das Dickicht brechen schimmernd / deine Pfoten mit den Krallen / Sternenkrallen"); não há marcação histórica nenhuma, e a única marcação geográfica é o fato de a constelação de Ursa Maior ser vista apenas do hemisfério norte. Há, assim, um acúmulo de imagens sombrias: a noite, o hemisfério norte, a constelação, a ursa, o pastoreio noturno. É empregada toda uma emaranhada confluência de imagens e células métricas diversas na descrição de uma constelação também 'emaranhada' ('zottig'; 'peludo', 'hirsuto', 'emaranhado').

A Ursa vai gradativamente ganhando características mais concretas, vai ganhando garras afiadas, pelos emaranhados; a constelação desce do campo estelar ao campo terreno, ao vale das sombras bíblico.

[45] Esta e todas as outras reproduções do poema "Anrufung des Großen Bären" são da poesia completa de Bachmann, lançada em 2011 pela Editora Piper, página 105.

Uma opção de esquema rítmico para a estrofe seria:

| | |
|---|---|
| Großer Bär, komm herab, zottige Nacht, | – u – u u – – u u – |
| Wolkenpelztier mit den alten Augen, | – u – u u u – u – u |
| Sternenaugen, | – u (–) u |
| durch das Dickicht brechen schimmernd | u u – u – u – u |
| deine Pfoten mit den Krallen, | u u – u u u – u |
| Sternenkrallen, | – u (–) u |
| wachsam halten wir die Herden, | – u – u (–) u – u |
| doch gebannt von dir, und mißtrauen | – u – u (–) u u – u |
| deinen müden Flanken und den scharfen | – u – u – u u u – u |
| halbentblößten Zähnen, | – u – u – u |
| alter Bär. | – u – |

A partir dela, minha proposta de tradução é a seguinte:

| | |
|---|---|
| Ursa maior, descende, emaranhada noite | **– u** u – u – u u u – u – u |
| fera da nublada pele e dos antigos olhos, | **– u** u u – u – u u u – u – u |
| estrelados olhos, | **(–) u – u** – |
| pela mata rompem, brilham | **– u – u – u – u** |
| tuas patas com as garras | **– u – u u u – u** |
| estreladas, | **(–) u – u** |
| nós atentos guardamos os rebanhos, | **– u** – u u – u u u – u |
| mas fascinados por ti, e receamos | **– u** u – u u – u u u – u |
| os teus cansados flancos, os afiados | **u – u – u –** u u u – u |
| quase desvelados dentes teus, | **– u u u – u** – u – |
| ursa antiga. | **– u –** u |

Busquei compensar com encontros consonantais e repetição de consoantes a boa parte dos encontros de tônicas que infelizmente perdi no texto em português: os /t/, /d/, /r/ e /o/ são muitos. Criei rimas finais e internas, que aparecessem de modo quase imprevisto; procurei também usar sons como o do /o/ na caracterização do cenário noturno. Além disso, no campo sintático, para alcançar o sentido do emaranhado que a estrofe alemã veicula fonológica e ritmicamente, liguei ostensivamente frases em ordem direta a outras em ordem indireta como num jogo alternante ou numa caçada, quando a caça ziguezagueia fugindo dos cães. Favorece o efeito acima descrito a criação de *enjambements* análogos ao do poema original e o uso de muitos troqueus em início de verso. O esquema rítmico de alguns versos em alemão foi totalmente mantido no verso em português.

Na segunda estrofe há uma mudança drástica de voz lírica: se na primeira falava o eu lírico coletivo à grande força do ser noturno (e de modo relativamente íntimo, já que usa o pronome de tratamento informal ao se referir à Ursa), na segunda quem toma a voz é a Ursa, que expõe de modo sibilino sua cosmogonia: “Ein Zapfen: eure Welt. / Ihr: die Schuppen dran.” (opções seriam: “Uma pinha: vosso mundo. / Vós: os pinhões

grudados nela”). As imagens podem ser confusas para o leitor de regiões sem familiaridade com as árvores da família *Pinaceae* (pinheiros, abetos, cedros etc). É preciso ter em mente, no entanto, que a ‘pinha’ com a qual tradicionalmente enfeitamos as casas no natal é o órgão da árvore; os ‘pinhões’ são as sementes que a formam, e que se soltam da mesma para, já sobre a terra, virarem outros pinheiros ou abetos, por exemplo.

Assim, a visão ligeiramente irônica do ser noturno é a de que o mundo todo, tudo o que conhecemos e sabemos, não seria para ela mais do que uma pinha; nós, não mais do que pinhões que nos soltamos e nos perdemos (mas, interessante notar, germinamos). Ou seja, o *pathos* dramático da primeira estrofe dá lugar a um tom muito mais cortante ou desinteressado da Ursa na segunda estrofe. O que só se aprofunda nos versos seguintes: a Ursa brinca com as pinhas, rola de um lado para o outro, as cheira. Aí está outra vez, como na tradição greco-latina, o homem como joguete na mão dos deuses.

A complexa, intrincada estrutura rítmica da estrofe anterior, com versos longos e curtos, choques de tônicas, tudo isso se simplifica numa segunda estrofe de versos curtos, de células métricas regularmente alternantes, tão desinteressantes quanto – para a Ursa desinteressada – é a humanidade. No final da estrofe, quando a Ursa parece se tornar (de modo vago, de modo apenas alusivo, discreto) ameaçadora, as células métricas até então perfeitamente regulares dentro de cada verso se tornam bruscas, há encontros de sílabas tônicas e os verbos se tornam mais animalescos (“schnaub sie an, prüf sie im Maul / und pack zu mit den Tatzen.”; opções seriam: “eu as farejo, as provo na bocarra / agarro com as patas” ou “eu as farejo, as provo no focinho / abato com as patas”).

| | |
|---|---|
| Ein Zapfen: eure Welt. | u – u – u – |
| Ihr: die Schuppen dran. | – u – u – |
| Ich treib sie roll sie | u – u – u |
| von den Tannen im Anfang | u u – u u – u |
| zu den Tannen am Ende, | u u – u u – u |
| schnaub sie an, prüf sie im Maul | – u – – u u – |
| und pack zu mit den Tatzen. | u u – u u – u |

Até o momento a proposta de tradução que posso apresentar é a seguinte:

| | |
|---|---|
| Uma pinha: vosso mundo. | **– u – u – u – u** |
| Vós: os seus pinhões. | **– u – u –** |
| Forço, empurro-os | **– u – u** |
| dos abetos no início | **u u – u u –** u |
| aos abetos no fim, | **u u – u u –** |
| farejo, provo o sabor, | **u – u – u u –** |
| agarro-os com as patas. | **u – u u – u** |

No primeiro e no terceiro versos da estrofe pude manter a recorrência de células métricas, mas não das mesmas células. Não me foi possível criar ali jambos, então os passei de jambos a troqueus. Quantos aos segundo, quarto e quinto versos, consegui manter a mesma estrutura métrica do original (com excessão de uma sílaba final átona que me falta no quinto verso). Como os versos anteriores dessa estrofe vinham sempre com alternâncias regulares entre tônicas e átonas, e como não consegui criar os choques entre tônicas que caracteriza o verso original, criei irregularidade através de células métricas diferentes uma após a outra, e através de sons como /g/, /r/, /p/, /t/, /j/, que favoreceriam a criação de um efeito que remeteria ao animalesco (não é coincidência recorrermos a tais sons ao tentar imitar o som de animais a crianças, por exemplo).

Na terceira estrofe há, outra vez, uma brusca mudança de voz. Surge um outro eu que fala, mas que não é nem a Ursa (pois se refere a ela) e nem o eu coletivo do início do poema (pois se dirige a eles diretamente). Há, então, uma questão interpretatória que se abre. Quem seria essa outra voz? No tom há algo de profético, algo que remeteria ao antigo ou ao novo testamentos ("Fürchtet euch oder fürchtet euch nicht!"; "Temei ou não temais!"). A voz profética veio então não se sabe de onde, mas se dirige a sujeitos já conhecidos: ao eu coletivo, indicando a esse coletivo modos de confrontar as ameaças veladas (quase não se pode falar em 'ameaça', tão veladas elas são) da Ursa, modos de lidar com a força elementar do ser noturno.

Se tomarmos o poema como um tipo de genealogia do pensamento metafísico humano, haveria então um caminho interpretatório bastante interessante para a chegada dessa voz misteriosa. Se tomarmos a primeira estrofe como representação do assombro metafísico humano frente àquilo que lhe supera e submete, à força que lhe rege a vida; e a segunda estrofe como representação dos primeiros sistemas de credo, nos quais o sobre-humano não se ocupa do homem mais do que de modo displicente e enfadado (penso nos deuses de Fernando Pessoa que, sem querer, mas também sem grandes preocupações, derrubam vasos de altas escadarias, vasos cujos cacos somos nós, os homens [cf. PESSOA, 1993, p. 281]); então a voz de tom bíblico que surge na terceira estrofe, que dita regras ao homem e lhe ordena o viver e os medos elementares, então essa voz seria a do pensamento judaico-cristão. Essa terceira voz lhe ordena trocar palavras com o cego para que mantenha a Ursa em rédea firma, lhe ordena preparar os cordeiros já sacrificados (como não nos lembrarmos do Cordeiro de Deus, o "Agnus dei qui tollis peccata mundi"?).

| | |
|---|---|
| Fürchtet euch oder fürchtet euch nicht! | – u – u u – u u – |
| Zahlt in den Klingelbeutel und gebt | – u u – u – u u – |
| dem blinden Mann ein gutes Wort, | u – u – u – u – |
| daß er den Bären an der Leine hält. | – (–) u – u (–) u – u – |
| Und würzt die Lämmer gut. | u – u – u – |

Essa linha de leitura aponta caminhos interessantes também para a leitura da quarta e última estrofe do poema. Nela há uma terceira ruptura brusca na dicção do poema, que se torna menos pomposa e mais rasteira, comum; além disso, some totalmente o tom premonitório ou bíblico da estrofe anterior, dando lugar a um tom reflexivo, quase como se agora o eu lírico simplesmente pensasse alto. E não só 'pensasse alto', mas pensasse coisas pouco condizentes com tudo o que havia surgido até então no poema: há aqui um pensamento essencialmente moderno, poder-se-ia dizer 'emancipado' quase. É uma voz moderna. A quarta voz do poema é uma voz que se assume como tal e se volta para si, quase como se pudesse se emancipar dos deuses e do temor deles: e se essa Ursa se libertasse, não fosse em verdade nada ameaçador, caçasse pinhas cá e lá num jogo infantil, até? O eu lírico se assume como 'eu', mas não, como se imaginaria, negando o supra-humano (ele ainda projeta uma Ursa); há um movimento emancipatório ainda mais profundo: *o eu lírico simplesmente não se importa mais*, pelo menos não profundamente. Faz conjeturas, perde o temor, apropria-se da suficiência de seu 'eu', agora que os pinhões já caíram do Paraíso – já o perderam e foram por ele perdidos. A invocação final da Ursa Maior é, mais do que chamamento da Ursa, afirmação de si.

| | |
|---|---|
| s' könnt sein, daß dieser Bär | u – (–) u – u – |
| sich losreißt, nicht mehr droht | u – (–) – u – |
| und alle Zapfen jagt, die von den Tannen | u – u – u – u (–) u – u |
| gefallen sind, den großen, geflügelten, | u – u – u – u u – u u |
| die aus dem Paradiese stürzten. | u – u (–) u – u – u |

Em português pude escrever a seguinte opção para as terceira e quarta estrofes:

| | |
|---|---|
| Afligi-vos ou não vos aflijais! | u u – **u u – u** u u – |
| Dai esmolas e aconselhai | **– u – u (–) u u –** |
| o homem cego, a ele dizei | **u – u – u – u** u – |
| que mantenha a ursa em rédea curta. | **u u – u u – u u –** u – |
| Preparai os cordeiros. | **u u – u u –** u |
| | |
| Possível que essa ursa | **u – u – u –** u |
| desprenda-se, e já não | **u – u (–) u –** |
| ameace, e cace pinhas que despencam | **u u – u – u –** u u u – u |
| de abetos, grandes, as aladas pinhas | **u – u –** u u u – u – u |
| desabadas do Paraíso. | **u u –** u u u u **– u** |

Foi-me possível criar nas duas estrofes vários versos com a mesma estrutura métrica do original alemão. Em outros momentos, quando não me foi possível criar a mesma sequência de células métricas no português, criei estruturas análogas (repetições de jambos transformadas em repetições de anapestos, por exemplo). Não me foi possível criar na tradução a forte marca de informalidade que o alemão tem logo nas duas primeiras palavras da última estrofe (refiro-me às contrações da partícula ‘es’ em ‘‘s’ e do verbo ‘könnte’ em ‘könnt‘’). Criei, no entanto, uma oração sintática que atravessa toda a estrofe, em *enjambleme*nts, para criar a impressão de reflexão feita em voz alta.

Assim sendo, minha proposta de tradução para o poema “Anrufung des Großen Bären” é, até o momento, a seguinte:

“Invocação da Ursa Maior”

| | |
|---|---|
| Ursa maior, descende, emaranhada noite | – **u** u – u – u u u – u – u |
| fera da nublada pele e dos antigos olhos, | – **u** u u – u – u u u – u – u |
| estrelados olhos, | **u u – u** – |
| pela mata rompem, brilham | **– u – u – u – u** |
| tuas patas com as garras | **– u – u u u – u** |
| estreladas, | **u u – u** |
| nós atentos guardamos os rebanhos, | – **u** – u u – u u u – u |
| mas fascinados por ti, e receamos | – **u** u – u u – u u u – u |
| os teus cansados flancos, os afiados | **u – u – u –** u u u – u |
| quase desvelados dentes teus, | **– u u u – u** – u – |
| ursa antiga. | **– u –** u |
| | |
| Uma pinha: vosso mundo. | **– u – u – u – u** |
| Vós: os seus pinhões. | **– u – u –** |
| Forço, empurro-os | **– u – u** |
| dos abetos no início | **u u – u u –** u |
| aos abetos no fim, | **u u – u u –** |
| farejo, provo o sabor, | **u – u – u u –** |
| agarro-os com as patas. | **u – u u – u** |
| | |
| Afligi-vos ou não vos aflijais! | u u **– u u – u** u u – |
| Dai esmolas e aconselhai | **– u – u (–) u u –** |
| o homem cego, a ele dizei | **u – u – u – u** u – |
| que mantenha a ursa em rédea curta. | **u u – u u – u u –** u – |
| Preparai os cordeiros. | **u u – u u –** u |
| | |
| Possível que essa ursa | **u – u – u –** u |
| desprenda-se, e já não | **u – u (–) u –** |
| ameace, e cace pinhas que despencam | **u u – u – u –** u u u – u |
| de abetos, grandes, as aladas pinhas | **u – u –** u u u – u – u |
| desabadas do Paraíso. | **u u –** u u u u **– u** |

## IV.4. “Erklär mir, Liebe”: “Me explica, amor”

O poema “Erklär mir, Liebe” se encontra na segunda parte do livro *Anrufung des Großen Bären*, e talvez seja, dos poemas que escolhi para traduzir e analisar nesta dissertação, aquele que melhor exemplifica a importância da atenção ao ritmo no traduzir de um poema.

“Erklär mir, Liebe” é o que chamamos comumente de poema em verso livre. Já fiz nesta dissertação minhas ressalvas em relação ao uso do termo ‘verso livre’ (ao menos em relação ao modo como normalmente ele é usado no contexto lusófono), apoiando-me na afirmação daquele que é chamado de ‘pai do verso livre’, T. S. Eliot: “no verse is free for the man who wants to do a good job” (cf. ELIOT, 1942). Contudo, sabemos também que o poema em questão não tem em seus versos um número fixo de células métricas, e que as células métricas nele encontradas não são de um só tipo (anapéstico, por exemplo). Assim, surge uma questão: se o verso de poemas como “Erklär mir, Liebe” não é o que chamamos de verso fixo, mas também não é verso livre (e, nessa acepção, nem esse nem nenhum outro poema teria versos de fato livres), o que ele seria, então? Minha resposta seria: nomear – tanto o que até agora chamamos de verso fixo[46] quanto o que outros chamam de verso livre – simplesmente como: ‘verso’. Se, na linha teórica que esta dissertação traça, a própria concepção de verso já abriga a noção de que o ritmo se sobrepõe ao sentido semântico[47], não me parece tão importante diferenciar se esse ritmo é criado por encadeamento de um só tipo de célula métrica ou de vários tipos. Se levarmos em conta que a realização factual de um verso ‘fixo’ apenas raramente coincide de modo total com sua configuração virtual, passamos a crer que a diferença entre o que chamam

[46] Termo também perigoso, como já vimos de modo mais detalhado no capítulo I.2 quando da diferenciação entre cadência /metro e ritmo.

[47] Retomemos mais uma vez a entrada “Verse and prose” da Enciclopédia de Princeton: “When recurrent rhythm takes the lead and the sentence structure is subordinated to it, we have verse. When the sentence structure takes the lead and all patterns of repetition are subordinated to it and become irregular, we have prose. Literary prose results from the imitation for literary purposes of the language of discursive thought. **Of all the diferentia between prose and verse, the only essential one is this difference of rhythm. Verse is able to absorb a much higher concentration of *metaphorical* and figurative speech than prose, but this difference is one of degree; the difference in *rhythm* which makes the higher concentration possible is a difference of kind**.” (PREMINGER [Org.], 1974, p. 885, grifo meu.)

de verso fixo e o que chamam de verso livre é *apenas gradual, não de tipo*. Em outras palavras, se tomarmos por exemplo um poema como *Os Lusíadas* de Camões e analisarmos o ritmo de seus decassílabos heroicos, perceberemos que raramente um verso só terá tônicas na sexta e na décima posições, e que portanto a realização factual das diversas tônicas e átonas, *o ritmo* do poema, enfim, não é nada 'fixo'. O que diferenciaria *Os Lusíadas* do "Erklär mir, Liebe" bachmanniano ou, para darmos um contraponto em português, do "Nudez" de Drummond (ANDRADE, 2014, pp. 9-10)?[48] Apesar do número fixo de sílabas do épico lusitano, se levarmos em conta as células métricas dos dois poemas é possível que proporcionalmente encontremos *maior regularidade do poema de Bachmann do que no de Camões*.

Indo adiante, "Enklär mir, Liebe" é um poema 'livre' de Bachmann, cujo ritmo é fortemente construído por muitas e muitas células métricas jâmbicas ou células métricas que, na vizinhança de tantos jambos, tendem a serem lidos também como jambos. O título do poema se repete duas vezes no decorrer do texto, como um chamado que se ergue teimosamente da torrente de versos e implora explicações a Amor, que "ri" e "chora", e é no poema encarnado num "rosto que se ergue", numa "boca que devora novas línguas", numa mão que toma da terra um botão da flor "briza".

O poema, pois:

> "Erklär mir, Liebe"
>
> Dein Hut lüftet sich leis, grüßt, schwebt im Wind,
> dein unbedeckter Kopf hat's Wolken angetan,
> dein Herz hat anderswo zu tun,
> dein Mund verleibt sich neue Sprachen ein,
> das Zittergras im Land nimmt überhand,
> Sternblumen bläst der Sommer an und aus,
> von Flocken blind erhebst du dein Gesicht,
> du lachst und weinst und gehst an dir zugrund,
> was soll dir noch geschehen –
>
> Erklär mir, Liebe!

[48] Vejamos, a título de exemplo *en passant*, o ritmo predominantemente jâmbico da terceira estrofe do poema 'livre' "Nudez" (coloco aqui em negrito as sílabas tônicas jâmbicas e em negrito e itálico as que têm tonicidade jâmbica secundária – as sílabas restantes ficam sem marcação, assim como as elisões de vogais).
"[...] Nem **e**ra **dor** a**qui**lo ***que*** doí**a**; / ou **dói**, a**go**ra, **quan**do **já** se **foi**? / Que **dor** se **sa**be **dor**, e **não** se ex**tin**gue? / (Não ***can***ta**rei** o **mar**: que ele se **vin**gue / de **meu** si**lên**cio, **nes**ta **con**cha.) / Que ***sen***ti**men**to **vi**ve, e **já** pros**pe**ra /ca**van**do em **nós** a **ter**ra ***ne***ces**sá**ria / para se ***se***pul**tar** à **mo**da aus**te**ra / de quem vive sua morte? / Não ***can***ta**rei** o **mor**to: é o **pró**prio **can**to. / E **já** não **sei** do es**pan**to, / da **ú**mida assombração que vem do norte / e **vai** do **sul**, e, **qua**tro, aos **qua**tro **ven**tos, / a**jus**ta em **mim** seu **ter**no ***de*** la**men**tos. / Não **can**to, **pois** não **sei**, e **to**da **sí**la***ba*** / a**ca**so ***re***u**ni**da / a **su**a ir**mã**, em **ser**pes ***ir***ri**ta**das **ve**jo as **duas**. [...]"

Der Pfau, in feierlichem Staunen, schlägt sein Rad,
die Taube schlägt den Federkragen hoch,
vom Gurren überfüllt, dehnt sich die Luft,
der Entrich schreit, vom wilden Honig nimmt
das ganze Land, auch im gesetzten Park
hat jedes Beet ein goldner Staub umsäumt.

Der Fisch errötet, überholt den Schwarm
und stürzt durch Grotten ins Korallenbett.
Zur Silbersandmusik tanzt scheu der Skorpion.
Der Käfer riecht die Herrlichste von weit;
hätt ich nur seinen Sinn, ich fühlte auch,
daß Flügel unter ihrem Panzer schimmern,
und nähm den Weg zum fernen Erdbeerstrauch!

Erklär mir, Liebe!

Wasser weiß zu reden,
die Welle nimmt die Welle an der Hand,
im Weinberg schwillt die Traube, springt und fällt.
So arglos tritt die Schnecke aus dem Haus!

Ein Stein weiß einen andern zu erweichen!

Erklär mir, Liebe, was ich nicht erklären kann:
sollt ich die kurze schauerliche Zeit
nur mit Gedanken Umgang haben und allein
nichts Liebes kennen und nichts Liebes tun?
Muß einer denken? Wird er nicht vermißt?

Du sagst: es zählt ein andrer Geist auf ihn ...
Erklär mir nichts. Ich seh den Salamander
durch jedes Feuer gehen.
Kein Schauer jagt ihn, und es schmerzt ihn nichts.[49]

A primeira estrofe apresenta um esquema rítmico diferente daquele que apontei no parágrafo anterior: não são jambos. Se a primeira célula métrica é jâmbica, a segunda é o oposto, um troqueu, quase como se o golpe de vento que ergue o chapéu de Amor corresse também pelo verso e erguesse as tônicas ‘antes da hora’. De qualquer forma, o ritmo justamente desse primeiro verso difere daquele encontro em quase todos os versos restantes, instável ele pelo golpe de vento logo na abertura do poema. Aqui cabe um comentário acerca da grafia “Amor” em minha tradução – com a primeira letra maiúscula. Essa opção me parece anular a dubiedade que o verso “Me explica, amor” causaria em português: de um lado haveria a acepção que dota ‘amor’ de corpo, que em outras palavras personifica amor como interlocutor inteligível do eu lírico; do outro lado, a acepção de ‘amor’ como palavra que substitui ‘amado’, como se fosse ele uma pessoa, alguém que ama o eu lírico e é por ele amado e que ouve o apelo “Me explica, amor”. A partir das

[49] Esta e todas as outras reproduções do poema “Erklär mir, Liebe” são da poesia completa de Bachmann, lançada em 2011 pela Editora Piper, páginas 119-120.

aparições todas de Amor no poema, parece-me que a acepção mais acertada é a primeira: Amor é aqui o detentor dos segredos todos do afeto humano, a figura sem sexo que rola nos gramados, risonha e chorosa, de poderes sobrenaturais e que foge quase brincalhona aos apelos do eu lírico; assemelha-se, enfim, ao Cupido da tradição ocidental, ainda que não necessariamente represente a deidade, e sim algo que se lhe parece.

Assim, grafar "Amor" me parece a melhor opção.

Além do primeiro verso, apenas um trecho do sexto e um trecho do quinto – dos nove versos da primeira estrofe – fogem da estrutura jâmbica de fato ou jâmbica por assimilação:

| | |
|---|---|
| Dein Hut lüftet sich leis, grüßt, schwebt im Wind, | u – – u u – – – u – |
| dein unbedeckter Kopf hat's Wolken angetan, | u – u (–) u – u – u – u – |
| dein Herz hat anderswo zu tun, | u – u – u (–) u – |
| dein Mund verleibt sich neue Sprachen ein, | u – u – u – u – u – |
| das Zittergras im Land nimmt überhand, | u – u (–) u – – u u – |
| Sternblumen bläst der Sommer an und aus, | – (–) u – u – u – u – |
| von Flocken blind erhebst du dein Gesicht, | u – u – u – u (–) u – |
| du lachst und weinst und gehst an dir zugrund, | u – u – u – u – u – |
| was soll dir noch geschehen – | u – u – u – u |

E não obstante a estrutura da estrofe acima, um poema em português que a tivesse ainda seria chamado de poema em verso livre.

No campo semântico desta estrofe especificamente há diversas questões que me chamaram a atenção, questões a serem resolvidas – ou às quais se podem oferecer propostas de resoluções, já que me parece que raramente 'se resolve' um poema numa tradução. Há flores em relação às quais imagino que o leitor que vive no Brasil não poderia traçar paralelos com base em seu arcabouço de vivências; nesses casos, preferi criar em português algum paralelo em relação à estrutura morfológica das plantas do poema alemão. A primeira, "Zittergras", literalmente "grama trêmula" ou "grama de tremer", tem vários nomes oficiais ou não em português, mas nenhum, parece-me, que carregue algo como 'tremor': chamam-na "campainhas-do-diabo", "bole-bole", "bule-bule", "chocalheira-intermédia" (neste há algo semelhante, a partir do verbo 'cachoalhar'). Seu nome científico, no entanto, é "briza média". Algo do movimento do vento, da brisa, parece-me surgir em "briza" ou "briza média". Ative-me, então, a "briza". A segunda planta é a "Sternblume", algo como "planta da estrela", "planta estrelada". Esta – que é chamada em português de "ipheion", e que é de fato um nome feio – é, felizmente, conhecida pelo nome popular "estrelita". Ative-me a essa segunda opção por apontar tanto quanto o termo alemão para alguma semelhança com as estrelas.

Em relação à estrutura rítmica da estrofe, já descrita, não em foi possível ainda chegar nem perto da abundância de jambos do original. Decidi, então, aproximar-me do número de sílabas germanófonas no máximo possível de versos lusófonos; e no aspecto mais propriamente rítmico da estrofe decidi não tentar adaptações como, por exemplo, escrever versos anapésticos em português que fossem paralelos ao jâmbicos do poema alemão. Aceitei minha falha na reprodução dos jambos, e tentei ao menos organizar as células métricas de modo que houvesse o máximo possível de alternância 'uma-tônica-uma-átona' – tanto em jambos quanto em troqueus.

Assim, a primeira estrofe, na qual o eu lírico se dirige diretamente a Amor, e a segunda, que é uma repetição do título "Erklär mir, Liebe", foram traduzidas da seguinte maneira:

| | |
|---|---|
| Teu chapéu ala-se suave, acena, paira ao vento, | u u – – u u – **u – u – u –** |
| tua cabeça desnuda galanteia às nuvens, | u u – u u – u u u – **u – u** |
| teu peito tem mais o que fazer, | u – u u – u u u – |
| tua boca devora novas línguas, | u – u u – **u – u – u** |
| floresce a briza abundante, o | **u – u –** u u – u |
| verão inspira e expira as estrelitas, | **u – u – u –** u u u – u |
| cego de pólen ergues tua face, | – u u – **u – u – u** |
| tu ris e choras, sucumbes em ti mesmo, | **u – u –** u u – u u – – |
| que mais te ocorrerá – | **u – u (–) u –** |
| | |
| Me explica, Amor! | **u – u –** |

Na terceira estrofe e na quarta estrofes do poema literalmente quase todas as células métricas são ou podem ser lidas como jambos (há no terceiro verso da quarta estrofe há, por exemplo, uma célula métrica que quebraria o andamento rítmico das outras: "**tanzt** scheu", e não "tanzt **scheu**", como o leitor já acostumado aos jambos se sentiria tentado a ler; ou então "**dehnt** sich", e não "dehnt **sich**"). Há inclusive contrações fonéticas em palavras ("goldner" no lugar de "goldener") para que o movimento repetitivo do poema se mantenha o máximo possível estrofe afora, enquanto vão surgindo uma após outra, num *continuum*, as imagens cada vez mais distantes do que normalmente teríamos como corriqueiro ou cotidiano – o pavão solene, o pó dourado dos parques, o peixe rubro ou ruborizado que salta , o escorpião que dança ao som da 'prateada música da areia', o escaravelho que pressente o Esplêndido e toma seu caminho rumo a distantes morangueiros; tantos seres em busca de Amor, tantas imagens a desaguarem na quinta estrofe, de um verso só, refrão do poema: "Me explica, Amor".

| | |
|---|---|
| Der Pfau, in feierlichem Staunen, schlägt sein Rad, | u – u – u (–) u – u – u – |
| die Taube schlägt den Federkragen hoch, | u – u – u – u (–) u – |
| vom Gurren überfüllt, dehnt sich die Luft, | u – u (–) u – – u u – |

| | |
|---|---|
| der Entrich schreit, vom wilden Honig nimmt | u – u – u – u – u – |
| das ganze Land, auch im gesetzten Park | u – u – u (–) u – u – |
| hat jedes Beet ein goldner Staub umsäumt. | u – u – u – u – u – |
| | |
| Der Fisch errötet, überholt den Schwarm | u – u – u (–) u – u – |
| und stürzt durch Grotten ins Korallenbett. | u – u – u (–) u – u – |
| Zur Silbersandmusik tanzt scheu der Skorpion. | u – u – u – – – u (–) u – |
| Der Käfer riecht die Herrlichste von weit; | u – u – u – u – u – |
| hätt ich nur seinen Sinn, ich fühlte auch, | u – u – u – u – u – |
| daß Flügel unter ihrem Panzer schimmern, | u – u – u – u – u – u |
| und nähm den Weg zum fernen Erdbeerstrauch! | u – u – u – u – u (–) |
| | |
| Erklär mir, Liebe! | u – u – u |

Frente ao desafio do jambo no poema original, decidi-me pela mesma estratégia que já vinha usando nas estrofes anteriores, e que descrevi na última página. No entanto, nas estrofes abaixo tive muito mais sucesso na manutenção da alternância jâmbica do que nas anteriormente apresentadas, apesar de meus versos em português terminarem normalmente em sílabas átonas, enquanto os alemães terminam em tônicas. A proposta que apresento para os versos em português é a seguinte:

| | |
|---|---|
| O pavão em solene maravilha abre o seu leque, | u u – u u – u u u – – u – u |
| a pomba ergue o colarinho em penas, | **u – u – u (–) u – u –** u |
| de pios saturado o vento avulta, | **u – u (–) u – u – u –** u |
| o pato grasna, a terra inteira toma | **u – u – u – u – u –** u |
| do mel selvagem, e também no parque | **u – u – u (–) u – u –** u |
| tranquilo, o pó dourado envolve as hortas. | **u – u – u – u – u –** u |
| | |
| O peixe ruboriza, ultrapassa o | **u – u (–) u –** u u u – u |
| cardume, em grutas, lança-se aos corais. | **u – u – u – u (–) u –** |
| À música prateada das areias dança, arisco, o escorpião. | u – u u u – u (–) **u – u – u – u (–) u –** |
| De longe, o escaravelho nota O Esplêndido; | **u – u u u – u – u – u u** |
| tivesse eu seu senso e sentiria | **u – u – u – u u u –** u |
| também que sob Sua armadura | **u – u – u – u u u –** u |
| cintilam asas, rumo a distantes morangueiros. | **u – u – u – u u u – u (–) u –** u |
| | |
| Me explica, Amor! | **u – u –** |

Na sexta estrofe continua a enunciação de espaços e figuras utópicos em busca do utópico Amor, dessa vez com variação maior de número de células métricas em cada verso, quase como se se tratasse de uma variação (como as musicais, as variações de Goldberg de Bach, por exemplo) da estrutura de verso repetida anteriormente. O primeiro verso dessa estrofe quebra o esquema com três troqueus fortíssimos, mas mais adiante, no verso seguinte, volta a reinar o jambo. Além disso, mantém-se a articulação heterodoxa de orações sintáticas que já vinha sendo realizada desde o início do poema ("Wasser weiß zu reden", sem artigo algum; opções em português seriam "Água sabe discursar", "Água sabe falar", "Água sabe conversar"), realizando-se assim no campo formal do poema

aquilo que se dá no campo semântico ("die Welle nimmt die Welle an der Hand"; "A onda toma a onda pela mão"): a utópica busca do utópico Amor.

O mesmo se dá na sétima estrofe, feita de um verso só – um verso de imagem excêntrica, mas que talvez por isso mesmo represente tão bem o espaço onde Amor se faz: "Ein Stein weiß einen andern zu erweichen!" ("Uma pedra sabe amansar a outra!", "Uma pedra sabe amolecer a outra!", "Uma pedra sabe amaciar a outra!").

| | |
|---|---|
| Wasser weiß zu reden, | – u – u – u |
| die Welle nimmt die Welle an der Hand, | u – u – u – u (–) u – |
| im Weinberg schwillt die Traube, springt und fällt. | u – u – u – u – u – |
| So arglos tritt die Schnecke aus dem Haus! | u – u – u – u (–) u – |
| | |
| Ein Stein weiß einen andern zu erweichen! | u – u (–) u – u (–) u – u |

Minha proposta de tradução para as estrofes acima é a seguinte:

| | |
|---|---|
| Sabe falar a água, | **– u u – u – u** |
| onda toma outra onda pela mão, | – u – – **u – u – u –** |
| na vinha a uva incha, salta e cai. | **u – u – u – u – u –** |
| Tão manso o caracol larga o seu lar! | **u – u (–) u –** – u **u –** |
| | |
| Consegue uma pedra amansar a outra! | **u –** u u – u **u – u –** |

Como se pode observar, minha criação de jambos foi apenas parcial, havendo diversas quebras da repetição no meio dos versos. Tentei, neste caso, ao menos criar o máximo possível de jambos.

Nas oitava e nona estrofes há uma ruptura com o tom enunciatório, quase de listagem, que dominava o poema até a sétima estrofe; mantém-se, no entanto, o domínio quase total de jambos. Passa-se da descrição de criaturas e espaços fantásticos à argumentação direta com o "du" ("tu" na minha tradução, ainda que o "du" alemão tenha uma carga de intimidade que o "tu" em português não tem [mais]), Amor. É a primeira vez que a oração "Erklär mir, Liebe" ("Me explica, Amor") surge numa estrofe acompanhada de outros versos, já não só ("Erklär mir, Liebe, was ich nicht erklären kann" ("Me explica, Amor, o que explicar não sei"): a súplica do eu lírico se desenvolve num tipo de ápice do poema, após versos e versos de busca por Amor.[50]

[50] Caberia aqui um estudo acerca dos ecos da música operística na poesia de Ingeborg Bachmann – que não só escrevia libretos, mas é aficionada por ópera de modo geral. A estrutura de "Erklär mir, Liebe" teria paralelos, por exemplo, com duetos wagnerianos (Bachmann chega a citar nominalmente trechos dos libretos de Wagner em suas obras – vide o romance *Malina* [1971]). Penso aqui no final do dueto de amor de Tristão e Isolde, "O sink hernieder" no trecho "Ohne Nennen, ohne Trennen", no qual as vozes dos solistas e a orquestra vão aos poucos subindo em direção ao clímax (que se frustra e só ocorre ao fim da ópera). Esse é justamente o dueto citado no romance *Malina*.

No entanto, o ápice é frustrado. Amor não responde. Elide-se Amor dizendo: “es zählt ein andrer Geist auf ihn...” (algo como: “um outro espírito conta com ele [com quem pergunta e se questiona se é preciso pensar, se os outros não sentirão sua falta]...”).

O eu lírico abandona então sua busca por explicação – sem abandonar, no entanto, a busca por Amor – e, como a salamandra, sonha com o caminho ao fogo, ao fogo que não queima, que não fere, não dói: “Não mais me expliques. Vejo a salamandra / correr por todo fogo. / Não teme nada e nada nela dói.”

| | |
|---|---|
| Erklär mir, Liebe, was ich nicht erklären kann: | u – u – u – u – u – u – |
| sollt ich die kurze schauerliche Zeit | u – u – u – u (–) u – |
| nur mit Gedanken Umgang haben und allein | – u u – u – u – u (–) u – |
| nichts Liebes kennen und nichts Liebes tun? | u – u – u (–) u – u – |
| Muß einer denken? Wird er nicht vermißt? | u – u – u – u – u – |
| | |
| Du sagst: es zählt ein andrer Geist auf ihn ... | u – u – u – u – u – |
| Erklär mir nichts. Ich seh den Salamander | u – u – u – u (–) u – u |
| durch jedes Feuer gehen. | u – u – u – u |
| Kein Schauer jagt ihn, und es schmerzt ihn nichts. | u – u – u (–) u – u – |

Partindo das mesmas estratégias que vim apresentando na tradução deste poema, apresento como tradução das estrofes finais o que se segue. Mais uma vez não me foi possível terminar sempre com uma sílaba tônica (formando de fato um jambo final):

| | |
|---|---|
| Me explica, Amor, o que explicar não sei: | **u – u – u (–) u – u –** |
| devo eu o tempo curto, o tempo atroz | – – **u – u – u – u –** |
| gastar com pensamentos só e, de todos, | **u – u (–) u – u – u –** u |
| só eu não receber nem dar amor? | **u – u (–) u – u – u –** |
| É preciso pensar? Não falta aos outros? | **u u – u u – u – u –** |
| | |
| Me dizes: outro espírito conta com ele... | **u – u – u – u u – u u –** u |
| Não mais me expliques. Vejo a salamandra | **u – u – u – u (–) u –** u |
| correr por todo fogo. | **u – u – u –** u |
| Não teme nada e nada nela dói. | **u – u – u – u – u –** |

Assim, minha tradução completa de “Erklär mir, Liebe”, já com as marcações verdes e amarelas na estrutura rítmicas, é a seguinte:

“Me explica, Amor”

| | |
|---|---|
| Teu chapéu ala-se suave, acena, paira ao vento, | u u – – u u **– u – u – u –** |
| tua cabeça desnuda galanteia às nuvens, | u u – u u – u u u **– u – u** |
| teu peito tem mais o que fazer, | u – u u – u u u – |
| tua boca devora novas línguas, | u – u u **– u – u – u** |
| floresce a briza abundante, o | **u – u –** u u – u |
| verão inspira e expira as estrelitas, | **u – u – u –** u u u – u |
| cego de pólen ergues tua face, | – u u **– u – u – u** |
| tu ris e choras, sucumbes em ti mesmo, | **u – u –** u u – u u – – |
| que mais te ocorrerá – | **u – u (–) u –** |

| | |
|---|---|
| Me explica, Amor! | u – u – |
| | |
| O pavão em solene maravilha abre o seu leque, | u u – u u – u u u – – u – u |
| a pomba ergue o colarinho em penas, | u – u – u (–) u – u – u |
| de pios saturado o vento avulta, | u – u (–) u – u – u – u |
| o pato grasna, a terra inteira toma | u – u – u – u – u – u |
| do mel selvagem, e também no parque | u – u – u (–) u – u – u |
| tranquilo, o pó dourado envolve as hortas. | u – u – u – u – u – u |
| | |
| O peixe ruboriza, ultrapassa o | u – u (–) u – u u u – u |
| cardume, em grutas, lança-se aos corais. | u – u – u – u (–) u – |
| À música prateada das areias dança, arisco, o escorpião. | u – u u u – u (–) u – u – u – u (–) u – |
| De longe, o escaravelho nota O Esplêndido; | u – u u u – u – u – u u |
| tivesse eu seu senso e sentiria | u – u – u – u u u – u |
| também que sob Sua armadura | u – u – u – u u u – u |
| cintilam asas, rumo a distantes morangueiros. | u – u – u – u u u – u (–) u – u |
| | |
| Me explica, Amor! | u – u – |
| | |
| Sabe falar a água, | – u u – u – u |
| onda toma outra onda pela mão, | – u – – u – u – u – |
| na vinha a uva incha, salta e cai. | u – u – u – u – u – |
| Tão manso o caracol larga o seu lar! | u – u (–) u – – u u – |
| | |
| Consegue uma pedra amansar a outra! | u – u u – u u – u – |
| | |
| Me explica, Amor, o que explicar não sei: | u – u – u (–) u – u – |
| devo eu o tempo curto, o tempo atroz | – – u – u – u – u – |
| gastar com pensamentos só e, de todos, | u – u (–) u – u – u – u |
| só eu não receber nem dar amor? | u – u (–) u – u – u – |
| É preciso pensar? Não falta aos outros? | u u – u u – u – u – |
| | |
| Me dizes: outro espírito conta com ele... | u – u – u – u u – u u – u |
| Não mais me expliques. Vejo a salamandra | u – u – u – u (–) u – u |
| correr por todo fogo. | u – u – u – u |
| Não teme nada e nada nela dói. | u – u – u – u – u – |

## IV.5. “Was wahr ist”: “Verdade”

“Was wahr ist”, ultimo poema aqui traduzido e analisado, é também o único dos cinco que tradicionalmente chamaríamos de ‘poema em verso fixo’. Pois vejamos.

No capítulo I.2 já tivemos oportunidade de diferenciar, segundo Moisés, ‘cadência’ e ‘ritmo’. Foi também já dito que não utilizamos nesta dissertação o termo cadência para não dar ensejo a confusões com o termo alemão ‘Kadenz’, que tem significado bastante distinto. Substituímos então o termo por ‘formulação virtual do verso’, ou seja, aquilo que de programa em matéria de metro, e que não condiz necessariamente com a realização factual do verso – com o ritmo. Feitos os poréns, podem-se retomar as conceituações de Moisés:

> Mais uma vez, o confronto [de ritmo] com a cadência se torna obrigatório: a cadência pressupõe continuidade, ou seja, a reiteração de um módulo, mas de forma regular e previsível, ao passo que a continuidade do ritmo, por não subjugar-se à constância das pausas que assinalam a cadência, se articula sob o signo do imprevisto e da surpresa. (MOISÉS, 1993, p. 177).

Para citar outra vez *Os Lusíadas*, poder-se-ia dizer que a formulação virtual do poema é a de decassílabos (ou, na nomenclatura pré-Castilho, hendecassílabo) heroicos; o ritmo, no entanto, é o que fato surge com as palavras encadeadas em cada verso do poema de Camões.

O que comumemente chamamos de ‘poema de verso fixo’ (e nessa categoria se inclui o poema “Was wahr ist”) seria o poema cuja formulação virtual apresenta uma mesma célula métrica repetida um mesmo número de vezes a cada verso, não importa se o poema em questão tem cinco ou cinco mil versos. O ritmo, por outro lado, é o que acontece na prática. Como a formulação virtual raramente coincide de modo total com o que ocorre de fato num poema, propus no capítulo anterior uma revisão do uso do termo ‘verso fixo’ (vide capítulo IV.4), mas consciente de que propor sistemática e

exaustivamente tal trabalho de revisão exigiria muitos anos mais de trabalho exclusivo. Parece-me suficiente por ora marcar o quão estranho é chamar de fixo algo que, na prática, não (ou raramente) o é. Deixemos essa questão para um trabalho futuro.

De qualquer forma, chama-se tradicionalmente "Was wahr ist" de poema de verso fixo, porque através de sua estrutura se dita que todo verso seu será um pentâmetro jâmbico, ou seja, um verso formado por cinco jambos, totalizando cinco células métricas e dez sílabas (ou onze ou doze, caso a última palavra seja paroxítona ou proparoxítona, denominando-se nesse caso de 'verso de 'Kadenz' feminina'). Além disso, em "Was wahr ist" tais versos são organizados em quartetos; são seis os quartetos, totalizando assim 24 versos. Por fim, em cada quarteto os versos pares rimam entre si.

Esse poema em especial parece condensar de modo quase programático parte das reflexões poetológicas que Ingeborg Bachmann expôs em entrevistas, artigos e aulas (vide as *Frankfurter Vorlesungen* ["Palestras de Frankfurt" ou "Leituras de Frankfurt"] proferidas pela autora na Universidade de Frankfurt durante o semestre de inverno de 1959 /1960, como professora convidada – BACHMANN, 2011). Há em Bachmann uma busca poetológica pelo espaço – mais mental e cultural do que físico – utópico no qual o ser humano encontraria sua verdade, no qual ele se olharia no espelho último e definitivo e tudo encontraria seu Lugar; um espaço no qual haveria a verdadeira língua, que *seria* tudo ao invés de tudo dizer, a língua justa; um espaço no qual o 'wahr' ('verdadeiro') se realizaria, enfim, através da utopia da linguagem[51]. No romance *Malina*, publicado em 1971:

> Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen die Savanne und die Steppen wiederentdecken, hinauströmen werden sie und ihrer Sklaverei ein Ende machen, die Tiere werden unter der hohen Sonne zu den Menschen treten, die frei sind und sie werden in Eintracht leben, die Riesenschildkröten, die Elefanten, die Wisente, und die Könige des Dschungels und der Wüste werden sich mit den befreiten Menschen vereinbaren, sie werden aus einem Wasser trinken, sie werden die gereinigte Luft atmen, sie werden sich nicht zerfleischen, es wird der Anfang sein, es wird der Anfang sein für das ganze Leben. […] Ein Tag wird kommen, an dem die Frauen rotgoldene Augen haben, rotgoldenes Haar, und die Poesie ihres Geschlechts wird wieder erschaffen werden. (BACHMANN, 2012, p. 124 e p. 140)[52]

[51] O leitor lusófono pode se lembrar da poesia produzida pela portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, bastante semelhante na busca utópica do justo verbo (apesar de bem menos hermética do que a produzida por Bachmann).

[52] "Virá um dia no qual os homens redescobrirão savana e estepes e fluirão adiante e porão fim à sua escravidão, e as feras se dirigirão aos homens debaixo do altíssimo sol, livres, e viverão em harmonia as tartarugas gigantes, os elefantes, os bisões, e os reis da selva e do deserto se conciliarão com os libertos homens, e beberão de uma mesma água e respirarão o ar purificado e nunca se dilacerarão, esse será o início, esse será o início de toda a vida. [...] Virá um dia no qual as mulheres terão olhos rubro-áureos, rubro-áureos cabelos, e a poesia de seu sexo será reconcebida."

Chamam a atenção o tom bíblico e profético, assim como a miríade de reflexões que remontam à filosofia produzida pelo mesmo dos idealistas alemães (Kant em especial, que é nominalmente citado na obra de Bachmann, vide cenas do romance *Malina*) aos contemporâneos da autora – Wittgenstein, Heidegger. É importante lembrar que Ingeborg Bachmann era doutora em filosofia pela Universidade de Viena com tese sobre (ou 'contra', como troça a autora em entrevista de 1973) Heidegger. Segundo Höller no excerto já anteriormente citado (mas que volto a citar por ele estar já dezenas de páginas atrás e também por achar que ele sintetiza muito bem o lugar do utópico em Bachmann):

> In den Frankfurter Poetik-Vorlesungen, gehalten unter dem Titel *Probleme zeitgenössischer Dichtung*, spricht Ingeborg Bachmann über die Aufgabe des Dichters, *seine Zeit zu repräsentieren, und etwas zu präsentieren, für das die Zeit noch nicht gekommen ist*; über ihre Sprach-Utopie, die eine Ethik des Schreibens impliziert und Kunst und Moral nicht voneinander trennt – *Keine neue Welt ohne neue Sprache* [frase do conto "Alles"]; [...]. (HÖLLER, 2009, p. 107)[53]

A utopia – palavra absolutamente central na poesia, na prosa e nos ensaios de Ingeborg Bachmann – ocupa, no entanto, o lugar do horizonte nas reflexões da autora; em outras palavras, Bachmann não traça reflexões sociológicas ou políticas de implementação real, como faziam alguns de seus colegas socialistas ou conservadores. A utopia em Bachmann é reflexão poetológica, inalcançável por definição, e por isso mesmo desesperadora. Bachmann busca o que, sabe, nunca encontrará – a busca justifica a si mesma. Małgorzata Świderska traça, apoiada em Kurt Bartsch, tal caracterização do pensamento utópico bachmanniano ao apontar aproximações e distanciamentos entre Ingeborg Bachmann, Robert Musil e Ernst Bloch; aponta, por exemplo, que entre Bachmann e Bloch havia clara distinção conceitual: no pensamento utópico de Bachmann não há pretensão alguma de mudança real da ordem social, não se trata de teoria socio-estatal e sim de utopia *como caminho*; Bloch, por outro lado, atuou ativamente como marxista empenhado na questão da luta de classes (cf. ŚWIDERSKA, 1989, p. 34-35).

Como dito anteriormente, boa parte dessas reflexões poetológicas se encontram nos versos de "Was wahr ist" (opções em português seriam: "O que é verdade", "O que é verdadeiro"). Dos seis quartetos que compõem o poema, os quatro primeiros seguem uma estrutura sintática comum: começam com a oração "Was wahr ist", à qual se seguem

---

[53] "Nas Palestras de Frankfurt acerca de Poética, apresentadas sob o título *Questões da poesia contemporânea*, Ingeborg Bachmann fala sobre a tarefa do poeta de *representar seu tempo e apresentar algo ao qual seu tempo ainda não conseguiu chegar*; sobre sua utopia da linguagem, que implica uma ética do escrever e não separa uma da outra arte e moral – *Nenhum mundo novo sem língua/linguagem nova*; [...]".

conjeturas e caracterizações de tal espaço utópico *da verdade*. Os ecos bíblicos são muitos "was wahr ist, rückt den Stein von deinem Grab" ("O que é verdade empurra a pedra do teu túmulo", "O que é verdadeiro move a rocha da tua sepultura"), assim como as formulações heterodoxas – tanto no campo imagético, com descrições fantásticas, surreais, ("Was wahr ist, streut nicht Sand in deine Augen"; "O que é verdadeiro não lança areia nos teus olhos") quanto no campo sintático, com verbos arcaicos, encontro inusitado de verbos, adjetivos e substantivos ("Was wahr ist, bitten Schlaf und Tod dir ab / als eingefleischt, von jedem Schmerz beraten"; "O que é verdade pedem-te sono e morte / como transformável [que és], aconselhado por toda dor", "O que é verdadeiro pedem-te sono e morte / como mutável [que és], aconselhado por todas as dores").

Também já foi apontada a estrutura jâmbica do poema, seus versos em pentâmetro jâmbico em rimas nas posições pares:

"Was wahr ist"

| | |
|---|---|
| Was wahr ist, streut nicht Sand in deine Augen, | u – u – u – u – u – u |
| was wahr ist, bitten Schlaf und Tod dir ab | u – u – u – u – u – |
| als eingefleischt, von jedem Schmerz beraten, | u – u – u – u – u – u |
| was wahr ist, rückt den Stein von deinem Grab. | u – u – u – u – u – |
| | |
| Was wahr ist, so entsunken, so verwaschen | u – u – u – u – u – u |
| in Keim und Blatt, im faulen Zungenbett | u – u – u – u – u – |
| ein Jahr und noch ein Jahr und alle Jahre – | u – u – u – u – u – u |
| was wahr ist, schafft nicht Zeit, es macht sie wett. | u – u – u – u – u – |
| | |
| Was wahr ist, zieht der Erde einen Scheitel, | u – u – u – u – u – u |
| kämmt Traum und Kranz und die Bestellung aus, | – – u – u (–) u – u – |
| es schwillt sein Kamm und voll gerauften Früchten | u – u – u – u – u – u |
| schlägt es in dich und trinkt dich gänzlich aus | – u u – u – u – u – |
| | |
| Was wahr ist, unterbleibt nicht bis zum Raubzug, | u – u – u – u (–) u – u |
| bei dem es dir vielleicht ums Ganze geht. | u – u – u – u – u – |
| Du bist sein Raub beim Aufbruch deiner Wunden; | u – u – u – u – u – u |
| nichts überfällt dich, was dich nicht verrät. | – u u – u – u – u – |

Como podemos observar acima, nas quatro primeiras estrofes há quase que em todos os versos cinco células métricas jâmbicas – normalmente com mais uma célula átona nos versos ímpares. Nos versos 10, 12 e 16 há uma leve quebra da estrutura dominante (já que, como já se disse algumas vezes, raramente a realização factual do verso condiz totalmente com sua configuração virtual, mesmo ou principalmente em versos chamados 'fixos').

Minha proposta de tradução para as quatro estrofes é a seguinte:

"Verdade"

| | |
|---|---|
| Verdade não te lança areia aos olhos; | **u – u – u – u – u – u** |
| verdade pedem-te o sono e a morte, | **u – u – u (–) u – u –** u |
| àquele que é por dores instruído; | **u – u – u – u (–) u – u** |
| a pedra da tua tumba ela remove. | **u – u (–) u –** – u **u –** u |
| | |
| Verdade fugidia e já tão gasta | **u – u (–) u – u – u – u** |
| no ramo e no botão, na improdutiva | **u – u (–) u – u (–) u –** u |
| língua, deitada enquanto o tempo passa. | – u **u – u – u – u – u** |
| Verdade perde tempo e o reabilita. | **u – u – u – u (–) u –** u |
| | |
| Verdade estende uma mecha da Terra, | **u – u –** – u – u **u – u** |
| desembaraça sonho, láurea, arado, | **u (–) u – u – u – u –** u |
| prepara o pente e, entre frutos colhidos, | **u – u –** – u – u **u – u** |
| golpeia e bebe-te de cima a baixo. | **u – u – u (–) u – u –** u |
| | |
| Verdade não se esconde até o assalto | **u – u – u – u – u – u** |
| que poderia ser tua ruína. | **u (–) u – u –** – u **u –** u |
| Ela arrebenta-te a ferida: és presa; | – u **u – u (–) u – u – u** |
| nada que não te trai te invadiria. | **– u u – u – u (–) u –** u |

Creio que dessa vez consegui criar uma estrutura de células métricas jâmbicas minimamente análoga à do poema original, mas com mais percalços rítmicos (versos 4, 7, 9, 11, 14, 15 e 16) do que os que há no poema em alemão. Na terceira estrofe criei no par dos versos 9 e 11 a mesma alteração, de modo que ao menos no par o desvio da estrutura jâmbica vira uma outra estrutura, própria (as terceira e quarta células métricas de cada um dos dois versos são igualmente trocaicas).

No entanto, em minha tradução todas as palavras finais nos versos são paroxítonas, enquanto no original apenas metade das finalizações é de palavras paroxítonas, a outra metade de oxítonas.

Importante frisar também acerca de minha tradução que o título, tantas vezes repetido no corpo do poema e que poderia ser traduzido por “O que é verdadeiro” ou “O que é verdade”, foi por mim traduzido como “Verdade”. O primeiro e mais forte motivo é de ordem rítmica: a palavra ‘verdade’ tem a mesma estrutura rítmica de ‘was wahr ist’ (u – u, ou seja, átona-tônica-átona). Além disso, ela se justifica pelo complemento que sempre vem, caracterizando a tal ‘verdade’ ou ‘coisa verdadeira’, de modo que a estrutura sintática da oração alemã (‘o que é verdadeiro faz tal coisa e tal coisa, gera tal e tal coisas’) ganha em português uma formulação análoga (‘verdade faz tal coisa e tal coisa, gera tal e tal coisas’).

Outro dado que preciso apontar é o uso de pontuação diversa da alemã. Na língua alemã se podem construir frases absurdamente longas, com orações principais e secundárias, que se mantêm minimamente compreensível pela marcação morfológica das quatro declinações; assim, de modo geral é possível determinar qual a função gramatical de uma determinada palavra ainda que esteja bastante distante da posição que ocuparia

numa oração em ordem direta (há, é claro, exceções). Também por isso é comum no alemão se encadearem dezenas de orações separadas apenas por vírgula sem que se cause grande confusão no leitor. No português, por outro lado, isso não é possível. O encadeamento de mais do que algumas orações separadas apenas por vírgulas tem grandes chances de confundir o leitor lusófono de um modo que o germanófono, lendo o texto original, não se confundiria. Assim, optei pelo uso de ponto-e-vírgula ou de travessão para separar de modo mais claro algumas orações das outras.

Nas duas últimas estrofes do poema há uma mudança na estrutura sintática, em comparação com as demais estrofes: elas não começam mais com a oração "Was wahr ist", e nelas o eu lírico, muito mais sombrio, passa a descrever o seu entorno: a lua vem com seus vasos cheios de bile, a noite amarga desce, a escuma suja as brancas pombas, nada mais está em segurança. Cada vez mais amargo, o eu lírico sentencia seu interlocutor à prisão no mundo, acorrentado e só – mas na mais densa escuridão volta a verdade (assim explica o eu lírico) e racha muros! Algo parece brilhar nesses versos, a utopia parece não morrer de todo, mas só por alguns instantes; visto que ao final do poema determina o eu lírico o destino que o une a seu interlocutor: se há o que é verdadeiro, ele não se alcança – muito além, como está, da mão do homem (ou, como escreveu nosso Drummond, "além da pobre / área de luz de nossa geometria" [ANDRADE, 2014, p. 10]).

| | |
|---|---|
| Es kommt der Mond mit den vergällten Krügen. | u – u – u (–) u – u – u |
| So trink dein Maß. Es sinkt die bittre Nacht. | u – u – u – u – u – |
| Der Abschaum flockt den Tauben ins Gefieder, | u – u – u – u (–) u – u |
| wird nicht ein Zweig in Sicherheit gebracht. | u – u – u – u (–) u – |
| | |
| Du haftest in der Welt, beschwert von Ketten, | u – u (–) u – u – u – u |
| doch treibt, was wahr ist, Sprünge in die Wand. | u – u – u – u (–) u – |
| Du wachst und siehst im Dunkeln nach dem Rechten, | u – u – u – u – u – u |
| dem unbekannten Ausgang zugewandt. | u – u – u – u – u – |

Minha proposta de tradução (com as mesmas insuficiências e sucessos descritos nas estrofes anteriores, já que a estrutura é a mesma) para as duas últimas estrofes de "Was wahr ist" é a que se segue:

| | |
|---|---|
| A lua vem com bile nos seus vasos. | **u – u – u – u (–) u – u** |
| Bebe o que é teu. A noite desce, amarga. | – u **u – u – u – u –** u |
| A escuma mancha a plumagem das pombas, | **u – u –** u u – u **u – u** |
| e agora em segurança já não há nada. | **u – u (–) u – u – u –** u |
| | |
| Ficaste preso ao mundo, acorrentado, | **u – u – u – u (–) u – u** |
| mas a verdade faz fendas nos muros. | **u (–) u – u –** – u **u –** u |
| Tu velas e procuras entre o breu | **u – u (–) u – u – u –** |
| o Certo; e a saída lá no escuro. | **u – u (–) u – u – u –** u |

Assim, a íntegra de minha tradução do poema “Was wahr ist”, “Verdade”, é a seguinte:

“Verdade”

| | |
|---|---|
| Verdade não te lança areia aos olhos; | **u – u – u – u – u – u** |
| verdade pedem-te o sono e a morte, | **u – u – u (–) u – u –** u |
| àquele que é por dores instruído; | **u – u – u – u (–) u – u** |
| a pedra da tua tumba ela remove. | **u – u (–) u –** – u **u –** u |
| | |
| Verdade fugidia e já tão gasta | **u – u (–) u – u – u – u** |
| no ramo e no botão, na improdutiva | **u – u (–) u – u (–) u –** u |
| língua, deitada enquanto o tempo passa. | – u **u – u – u – u – u** |
| Verdade perde tempo e o reabilita. | **u – u – u – u (–) u –** u |
| | |
| Verdade estende uma mecha da Terra, | **u – u –** – u – u **u – u** |
| desembaraça sonho, láurea, arado, | **u (–) u – u – u – u –** u |
| prepara o pente e, entre frutos colhidos, | **u – u –** – u – u **u – u** |
| golpeia e bebe-te de cima a baixo. | **u – u – u (–) u – u –** u |
| | |
| Verdade não se esconde até o assalto | **u – u – u – u – u – u** |
| que poderia ser tua ruína. | **u (–) u – u –** – u **u –** u |
| Ela arrebenta-te a ferida: és presa; | – u **u – u (–) u – u – u** |
| nada que não te trai te invadiria. | – u **u – u – u (–) u –** u |
| | |
| A lua vem com bile nos seus vasos. | **u – u – u – u (–) u – u** |
| Bebe o que é teu. A noite desce, amarga. | – u **u – u – u – u –** u |
| A escuma mancha a plumagem das pombas, | **u – u –** u u – u **u – u** |
| e agora em segurança já não há nada. | **u – u (–) u – u – u –** u |
| | |
| Ficaste preso ao mundo, acorrentado, | **u – u – u – u (–) u – u** |
| mas a verdade faz fendas nos muros. | **u (–) u – u –** – u **u –** u |
| Tu velas e procuras entre o breu | **u – u (–) u – u – u –** |
| o Certo; e a saída lá no escuro. | **u – u (–) u – u – u –** u |

# *REFLEXÕES FINAIS*

Na dissertação *O aspecto rítmico na tradução de cinco poemas de Ingeborg Bachmann* busquei desenvolver uma reflexão tradutológica que tocasse certos pontos fundamentais: que partisse de uma breve consideração acerca da diferença entre prosa e poesia (I.2) e chegasse a uma proposta de trabalho tradutório propriamente dita (II.4), passando antes por considerações acerca dos metros lusófono (I.3.i) e germanófono (I.3.ii), algumas questões centrais da tradutologia (de I.4 a II.4) e uma apresentação da autora ao público brasileiro (III) – e que todo esse caminho fosse justificado, ou exemplificado, com cinco traduções que fossem sua prática (de IV.1 a IV.5).

Na primeira parte da dissertação procurei recorrer no capítulo I.2 às noções de poesia e prosa de autores tão diversos quanto Quintiliano, Flaucher, Massaud Moisés, Antonio Candido, Paulo Henriques Britto e os textos de base da *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, de modo a delimitar aquilo que se tomaria como pressuposto na definição de poesia nesta dissertação, a saber: a função verdadeiramente estrutural das células métricas na escrita de poesia. Dada uma (sempre parcial) definição de poesia, detive-me no modo como tal gênero textual se realizou estrutural e historicamente nos contextos lusófono e germanófono, que são aqueles que mais nos interessam. Apresentados os modos de funcionamento das duas poéticas, surge a necessidade de, apoiado na definição de poesia já apresentada, conferir ao tradutor certo método na tomada de decisões do traduzir – que é, como apontado por Jiří Levý e Werner Koller, um processo decisório. Em seguida foi apresentada aquela que talvez seja a mais visada linha teórica de tomada de decisões em tradução de poesia (ao menos no contexto universitário brasileiro): a *transcriação* de Haroldo de Campos. Apontei as diversas premissas que me são caras no pensamento teórico de Campos, mas – apoiado principalmente em Paulo Henriques Britto – tracei uma recusa clara a duas delas: à quebra da hierarquia original-tradução e a aquilo que chamo de *imposição de horizontes* haroldiana. Por fim, recuperei em algumas páginas as linhas centrais de minha proposta tradutória: o predomínio do aspecto formal do poema numa tradução de poesia, a manutenção da hierarquia original-tradução, o emprego de um trabalho poético

consciente da função estruturante das células métricas (mesmo em português) e a atenção a *todo o poema* no processo tradutório, inclusive às últimas sílabas átonas.

Na segunda parte, já dadas as bases de minha proposta tradutória, escrevi uma brevíssima introdução à obra e ao projeto poetológico de Ingeborg Bachmann, passando em seguida à tradução propriamente dita dos cinco poemas escolhidos: "Die gestundete Zeit" ("O tempo postergado"), Alle Tage ("Todo dia"), "Anrufung des Großen Bären" ("Invocação da Ursa Maior"), "Erklär mir, Liebe" ("Me explica, Amor") e "Was wahr ist" ("Verdade").

Ao meu ver, um pesquisador que se arrisca a falar sobre teoria da tradução precisa ter em mente pelo menos duas coisas: que muito já foi dito sobre o assunto e também que esse muito nunca será o suficiente. É preciso despender tempo e atenção na leitura daquilo que já se disse sobre o traduzir – sobre a tradução de poesia, sobre a tradução de prosa, sobre a tradução de textos não literários – em cada grande época do pensamento tradutório desde pelo menos a Alta Idade Média, de preferência desde antes. No entanto, *creio ser preciso também se dar certa liberdade no pensamento teórico, na aproximação de autores, na dessacralização das grandes figuras da teoria e na inventividade própria.*

Esse último ponto, em especial, foi o que desencadeou aquilo que viria a se tornar esta dissertação: na tentativa de mostrar três ou quatro poetas germanófonos que admiro a amigos que não falam português, deparei-me com diversas traduções que apresentavam claro mérito nas escolhas tradutológicas do campo semântico, ou seja, apresentavam opções em português muito adequadas *àquilo que se dizia* num poema; no entanto, pareciam-me poemas mortos, cujas opções tradutórias só se atinham *àquilo que se dizia* sem atentar *a como aquilo se dizia*[54]*;* parecia-me que lhes faltava algo estrutural e que eu não sabia ainda nomear. Eram textos belíssimos, mas não passavam disso: belíssimos textos em prosa com linhas quebradas na página[55].

Essa primeira experiência basicamente organizou a estrutura da presente dissertação: não bastaria simplesmente apresentar traduções dos poemas, já que essas traduções partiriam de premissas absolutamente diversas, de premissas que apoiaram as traduções que não me agradavam. Era preciso, então, que eu primeiro aprendesse quais eram e alargasse as minhas premissas, para depois poder apresentá-las junto das

[54] "Mas, Degas, não é com ideias que se fazem versos, é com palavras." Atribuído a Stéphane Mallarmé por Paul Valéry (VALÉRY, 1960).

[55] O que pode também ter seu valor como prosa: vide o belíssimo romance *O peso do pássaro morto* (Editora Nós, 2017) de Aline Bei, que exibe linhas quebradas durante toda a narrativa e continua sendo – segundo a própria autora – um romance.

traduções. Não se trata, portanto, de uma proposta melhor ou mais correta para a tradução de poesia, mas simplesmente de *uma proposta*: que mais me atrai e que dá um melhor suporte aos meus objetivos tradutórios. Objetivos e premissas estruturais diversos geram propostas diversas. Como pesquisador que rechaça toda e qualquer noção essencialista e para o qual todo fenômeno cultural é necessariamente social, creio no fim e ao cabo que não há nem pode haver uma proposta *melhor em essência*: há propostas. Discorde-se de uma de minhas premissas, e já se tem a necessidade de fazer uma proposta outra.

Afinal, desde pelo menos Schleiermacher e Humboldt[56], no século XIX, já se aponta o quão saudável e positiva aos leitores e ao mercado editoral é a existência de diversas traduções de um mesmo texto – feitas por tradutores contemporâneos, por tradutores através dos séculos e até por um mesmo tradutor no decorrer de sua vida: ganha o leitor, ganha o autor e ganha a poesia. Apresento, assim, mais uma.

[56] "Além disso, aquela parte da nação que não pode ler os antigos por conta própria irá conhece-los melhor por meio de várias tradições do que pelo recurso a uma única. São, pois, outras tantas imagens do mesmo espírito, cada qual reproduzindo aquilo que foi capaz de conceber e representar: mas o verdadeiro espírito repousa somente no texto original". (HUMBOLDT, 2001, p. 117. Tradução de Susana Kampff Lages).
Nota do autor: quase desnecessário repetir que não partilho da ideia de que haveria o "verdadeiro espírito" do texto. Vide capítulo I.4.

# *REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS*

## DE INGEBORG BACHMANN:

**Em alemão**

BACHMANN, Ingeborg. *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.

_____. *Sämtliche Gedichte*. München: Piper, 2011.

_____. *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*. München: Piper, 2011 b.

**Em português**

BACHMANN, Ingeborg. *Dito ao anoitecer* (tradução de Matheus Guménin Barreto). São Paulo e Lisboa: Selo Demônio Negro, Editora Hedra e Editora Douda Correria, 2017.

_____. *Ingeborg Bachmann* (tradução de Vera Lins). Coleção Ciranda da poesia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

_____. "Quatro poemas de Ingeborg Bachmann" (tradução de Matheus Guménin Barreto). In: *Lira argenta* (Org.: Vanderley Mendonça). São Paulo: Selo Demônio Negro, 2017.

_____. *Malina* (tradução de Ruth Röhl). São Paulo: Siciliano, 1993

_____. *O tempo aprazado* (tradução de Judite Berkemeier e João Barrento). Lisboa: Assírio e Alvim, 1993

_____. "Ondina parte". In: *Antologia do moderno conto alemão* (tradução de Iris Strohschoen e Betty Margarida Kunz. Porto Alegre: Globo, 1969

_____. *Trinta Anos* (tradução de Leonor Sá). Lisboa: Relógio d'Água, 1988

*

## DEMAIS AUTORES:

**Fortuna crítica, tradutória e poética**

ALBRECHT, Monika; GÖTTSCHE, Dirk (org.). *Bachmann Handbuch*. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler, 2016.

ALI, Manoel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 3 volumes*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

Anônimo. *Hildebrandslied*. Disponível em: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/08Jh/Hildebrand/hil_lied.html (acesso em 22 de outubro de 2017)

ANTUNES, C. Leonardo B. *Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga: uma tradução comentada de 23 poemas*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2011.

AZEVEDO FILHO, Leodegário de. *A técnica do verso em português*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1971.

BANDEIRA, Manuel. "A versificação em língua portuguesa". In: *Enciclopédia Delta Larousse*. Tomo VI. Rio de Janeiro: Editôra Delta, 1962.

BARTSCH, Kurt. *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Metzler, 1988.

BASTOS, Beatriz Cabral. O sentido e o som: três teorias da tradução de poesia em diálogo. *TradTerm*, São Paulo, v. 19, p. 164-187, novembro de 2012.

BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard, 1984.

_____. Pour une critique des traductions: John Donne. Paris: Gallimard, 1995.

BENJAMIN, Walter. „Die Aufgabe des Übersetzers". In: HEIDERMANN, Werner (org.) - *Clássicos da teoria da tradução, vol. 1, alemão-português, 2ª ed., revisada e ampliada*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2001, pp. 188-216.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Disponível em: http://www.brasiliana.usp.br/bitstream/handle/1918/00292800/002928_COMPLETO.pdf

(acesso em: 8 de junho de 2017).

BORMUTH, Matthias. Utopie und Sprache bei Ingeborg Bachmann. *Parapluie*, n. 19, verão de 2004. Disponível em: https://parapluie.de/archiv/worte/bachmann/ (acesso em 26 de dezembro de 2017).

BRITTO, Paulo Henriques. A reconstrução da forma na tradução de poesia. *Caderno de Letras (UFRJ)*, Rio de Janeiro, n. 26, junho de 2010.

_____. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. Contraponto métrico e semantização da forma num poema de Fernando Pessoa. *Caderno de Tradução*, Florianópolis, n. especial, p. 145-159, julho a dezembro de 2014.

_____. Correspondências estruturais em tradução poética. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 7, p. 53-69.

BUNIA, Remigius. *Metrik und Kulturpolitik: Verstheorie bei Opitz, Klopstock und Bürger in der europäischen Tradition*. 1. ed. Berlin: Ripperger & Kremers, 2014.

BURDORF, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse, 3. Auflage*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2015.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril, 2010.

CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso e controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Da Transcriação: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2011.

_____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *Metalinguagem*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. *Transblanco*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *Transcriação*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Estudo analítico do poema*. 4ª ed. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH-USP, 2004.

_____. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1998.

CASTILHO, António Feliciano de. *Tratado de metrificação portugueza*. Lisboa: Casa dos Editora, 1858.

CUNHA, Adan Phelipe. "Contrastando Sapir (d)e Whorf na 'Hipótese de Sapir-Whorf'". Anais SETA, vol. 5, XVI Seminário de Teses em Andamento. UNICAMP. Disponível em: http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/issue/view/125 (acesso em: 2 de novembro de 2017)

ELIOT, Thomas Stearns. *The Music of Poetry*. Glasgow: 1942.

FILKINS, Peter. The Murderer in Her Dreams. The New York Times, New York, 10 de fevereiro de 1991. Sunday, Late Edition – Final. Disponível em: https://www.nytimes.com/books/99/10/03/nnp/bachman-malina.html (acesso em: 14 de fevereiro de 2016)

FLAUCHER, Stephan. *Lateinische Metrik*. Stuttgart: Reclam, 2008.

GADAMER, Hans-Georg. “De: Verdade e Método”. In W. Heidermann (Org.): *Clássicos da teoria da tradução*, p. 234-249. Florianópolis: UFSC, 2010. (Tradução: Fabrício Coelho. Edição bilíngue).

GERZYMISCH-Arbogast, H.; MUDERSBACH, K. *Methoden des wissenschaftlichen Übersetzens*. Tübingen: Francke, 1998.

GIPPER, H. Gibt es ein sprachliches Relativitätsprinzip? Untersuchungen zur Sapir-Whorf-Hypothese. Frankfurt am Main: Conditio humana, 1972.

GOETHE, Johann Wolfgang von. „Drei Stücke vom Übersetzen”. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução, vol. 1, alemão-português, 2ª ed., revisada e ampliada*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2001, pp. 16-25.

GRIMM. *Wörterbuch*. Disponível em: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GG12258#XGG12258 (acesso em 2 de janeiro de 2018)

HÄRTL, H. Linguistische Relativität und “Sprache-und-Denken"-Debatte: Implikationen, Probleme und mögliche Lösungen aus Sicht der kognitionswissenschaftlichen Linguistik. In: *Zeitschrift für Angewandte Linguistik*, 51, 5-81. 2009.

HARTWIG, Ina. *Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biographie in Bruchstücken*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2017.

HÖLLER, Hans. *Ingeborg Bachmann. Letzte unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen.* Edition und Kommentar Hans Höller. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

_____. *Ingeborg Bachmann.* 5. Aufl. Rowohlt, Reinbek, 2001.

HUMBOLDT, Wilhelm von. “Einleitung zu Agamamnon”. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução, vol. 1, alemão-português, 2ª ed., revisada e ampliada*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2001, pp. 90-105.

_____. *“Über die Natur* der Sprache im allgemeinen” In: HEIDERMANN, Werner e WEININGER, Markus (orgs). *Humboldt. Linguagem, Literatura, Bildung. Alemão-Português*. Florianópolis: UFSC, 2006, p. 3-19.

KOLLER, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft, 8., neubearbeitete Auflage*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2011.

KREMER, Detlef. *Romantik*. München: Metzler, 2003.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: EDUSP, 1993.

LARCATI, Arturo; HÖLLER, Hans. *Ingeborg Bachmanns Winterreise nach Prag*. München: , 2016.

LEVÝ, Jiří. *Die literarische Übersetzung*. Theorie einer Kunstgattung (tradução de Walter Schamschula). Frankfurt/M: Athenäum, 1969.

_____. "Die Literarische Übersetzung – Theorie einer Kunstgattung (Auszug): A Tradução Literária – Teoria de um gênero artístico (Excerto)" (tradução de Filipe Neckel e Marcelo Rondinelli). *Scientia Traductionis*, n.11, 2012. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/viewFile/1980-4237.2012n11p24/22395 (acesso em 23 de outubro de 2017).

_____. Übersetzen als Entscheidungsprozess. In: WILSS, W. (org.). *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt, 1981 [1967], p. 219-235.

MEIRELES, Cecília. *Flor de poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*. Paris: Verdier, 1982.

_____. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.

_____. *Pour la poétique II*. Paris: Gallimard, 1973.

MICHLER, Werner. *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750-1950*. Göttingen: Wallstein, 2015.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – poesia.* São Paulo, Cultrix, 1993.

MORENO, Silene. "As concepções teóricas de tradução de Haroldo de Campos: desfecho aparentemente diferente para o mesmo enredo". In: *Ecos e reflexos: a construção do cânone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução*. Campinas, [s.n.], 2001.

OLIVEIRA, Paulo. "Benjamin, Derrida e Wittgenstein: forma e percepção de aspectos na tradução". In: João Carlos P. S. Salles (Org.): *Empirismo e gramática*. Salvador: Quarteto, 2010, p. 207-226.

_____. "Traduzir o radicalmente outro: rumo a uma epistemologia do traduzir". *Tradução em Revista* (Online), v. 19, p. 148-165, 2015.

OPITZ, Martin. *Buch von der Deutschen Poeterey*. 1624. Disponível em: http://www.gutenberg.org/files/34806/34806-h/34806-h.htm (acesso em 17 de junho de 2017)

PAES, José Paulo. *Tradução – A ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.

PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1993.

PREMINGER, Alex (org.). *Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1974.

PROENÇA, Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Simões, 1955.

QUINTILIANO. *Institutionis oratoriae*. Cambridge, Harvard University Press, 1986, volume IV.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix: 1995

SCHÄRF, Christian. „Vom Gebrauch der schönen Sprache / Ingeborg Bachmann: Die gestundete Zeit". In: *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Reclam, 2002.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. "Ueber die verschiedene Methoden des Uebersetzens. In: HEIDERMANN, Werner (org.) - *Clássicos da teoria da tradução, vol. 1, alemão-português, 2ª ed., revisada e ampliada*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2001, pp. 26-89).

SIN-LÉQI-UNNÍNNI. *A epopeia de Gilgámesh: Ele que o abismo viu*. Tradução: Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

SPIRE, André. "La Bouche et l'Oreille, ou du Plaisir poétique considéré comme plaisir musculaire". Revue de Paris, Paris, fevereiro de 1934.

ŚWIDERSKA, Małgorzata. *Die Vereinbarkeit des Unvereinbaren: Ingeborg Bachmann als Essayistin*. Tübingen: Max Niemeyer, 1989.

TÁPIA, Marcelo. "Haroldo de Campos: a tradução como prática isomórfica". In: *Revista Olhar,* ano 9, no. 16, jan-jul. São Carlos: CECH/UFSCar, 2007.

TOURY, Gideon. "Being a norm-governed activity". In: *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2012, cap. 3, p. 61-77. (Revised edition)

_____. "Constructing a method for Descriptive Studies". In: *Descriptive Translation Studies — and beyond*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2012, cap. 5, p. 93-113. (Revised edition)

_____. "The notion of 'problem' in Translation Studies". *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2012, cap. 2, p. 35-46. (Revised edition)

_____. "'Translation of literary texts' vs. 'literary translation'". *Descriptive Translation Studies – and beyond.* Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 2012, Excursus B. (Revised edition)

VALÉRY, Paul. *Œuvres* II. Paris: Gallimard, 1960.

WEISGERBER, L. Die sprachliche Gestaltung der Welt. Düsseldorf, 1971.

WELLEK, René. *Confrontations*. Princeton: Princeton University Press, 1965.

WERNER, Hans-Georg; et al. *Deutsche Literatur im Überblick*. Leipzig: Philipp Reclam, 1965.

WHORF, B. L. Language, thought and reality. *Selected writings*. Cambridge/Mass: Cambridge University Press, 1956.